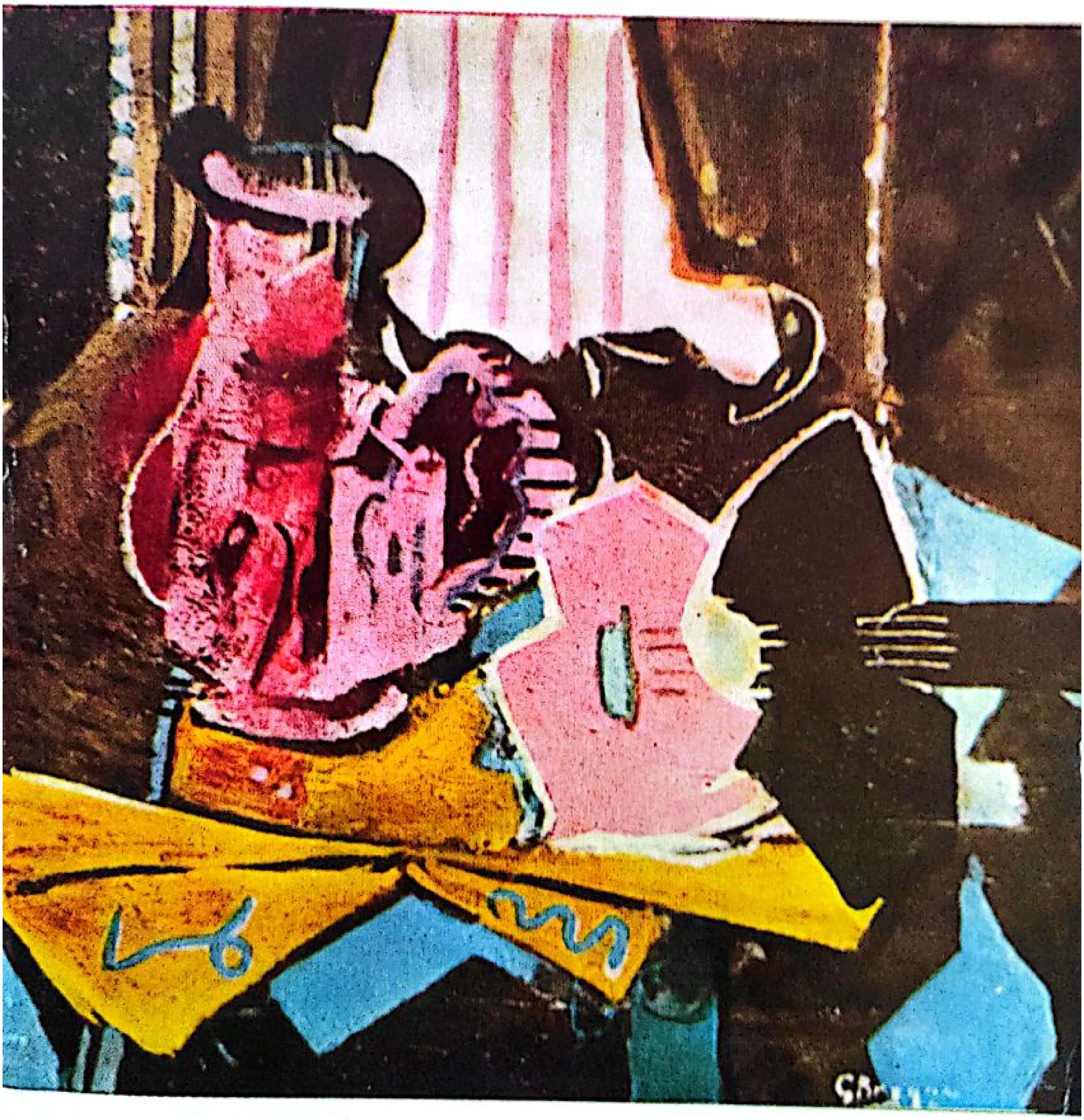
Noël Mouloud

pictura şi spaţiul



Editura Meridiane

Scanned with CamScanner

Noël Mouloud

pictura și spațiul

Traducere și cuvînt înainte de
DUMITRU MATEI

Prefața de
ETIENNE SOURIAU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Scanned with CamScanner

EXPERIENȚA PLASTICĂ DEFINITĂ ÎN PERSPECTIVA FILOSOFIEI ORGANICISTE A ARTEI

Profesor la Facultatea de litere și științe umane din Lille, Noël Mouloud s-a impus cu autoritate în dezbaterile actuale privind aria problematică a conceptelor de *„structură"*, *„istorie"* și *„limbaj"*. În lucrări ca: *„Formes structurées et modes productifs" (Essai sur la phénoménologie et la logique des pensées opératoires)*; *„Les structures, la recherche et le savoir"*; *„Langage et structures" (Essais de logique et sémiologie)* putem urmări o gîndire care, pornind de la procedeele formale ale științei vizează analiza logică și semiologică a funcțiilor limbajului, și anume în scopul de a susține ideea că între *adevăr* și *sens* nu există o disjuncție radicală: ca sferă conectoare a cunoașterii și istoriei, limbajul își are rădăcinile în contextele practicii și semnificațiilor umane. Prin această teză, Noël Mouloud se ridică ferm împotriva opțiunilor simplificatoare proprii neo-pozitivismului contemporan. O atitudine similară va adopta și în problemele esteticii. Dar să notăm, deocamdată, că lucrarea pe care o prezentăm cititorului român — o strălucită investigație asupra condițiilor formale ale experienței estetice — îl consacră ca personalitate de prim rang în cercetările franceze contemporane de filosofie a artei. Dăruit cu o mare capacitate analitică și de generalizare, cu simțul dezbaterilor teoretice subtile, elegante și riguroase în același timp, însușiri cărora li se adaugă o solidă cultură artistică și filosofică, Noël Mouloud preia problematica esențială a experienței estetice — mai exact spus, a experienței plastice — dintr-un unghi, credem noi, mai bine plasat în raport cu cel adoptat de *Psihologia formei (Gestaltpsychologie)* — curent de gîndire

de la care Noël Mouloud se revendică în chip explicit, dar pe care tinde să-l depăşească.

Fondatorul Teoriei formei *(Gestalt Theorie)* — gînditorul german Kurt Goldstein a propus, după cum este cunoscut, o teorie generală asupra morfologiei structurale a organismului omenesc pornind de la ideea în virtutea căreia modificarea unui organ sau izolarea lui nu poate să nu ducă, într-un anume fel, la modificarea întregului organism. Orice formă organică, pe de altă parte, se află în relaţie de dependenţă faţă de un organism morfologic considerat în ansamblul său. Se schiţează, în acest mod, una din primele teze moderne relative la raportul întreg-parte şi parte-întreg : ansamblul morfologic al organismului relevă o „structură totală". Dar *Teoria formei* avea să se extindă, mai cu seamă, pe direcţia de cercetare inaugurată de Bergson : domeniul psihicului. În acest sens trebuie amintită contribuţia esenţială înscrisă de un Merleau-Ponty şi P. Guillaume. În scrierile lor — *La structure du comportement* şi, respectiv, *La psychologie de la forme* — *Teoria formei* este considerată o teorie psihologică a *percepţiei globale*. „Cînd vedem un arbore — afirma Guillaume — nu percepem mai întîi frunzele, apoi ramurile ... pentru a deduce ideea de arbore, ci percepem, în primul rînd, arborele ca o totalitate, ca formă sau structură. Numai după actul «perceperii globale» putem trece la analiza frunzelor, ramurilor etc." Teoria după care noi percepem mai întîi „structurile globale" trebuie înţeleasă în context, şi anume ca reacţie împotriva psihologiei clasice care considera că „percepţia globală" nu este prima, întrucît, aceasta nu poate fi decît „un conglomerat de senzaţii particulare". Să mai notăm faptul că *gestaltismul* pune un accent deosebit asupra ideii de *organizare necesară* a tuturor actelor psihice. În acest fel, noţiunea de *formă* este extinsă asupra întregului domeniu al activităţii mentale a omului.

O nouă etapă în istoria *Psihologiei formei* este legată de numele lui Koffka şi Koehler. În psihologie, nu există materie înaintea formei, şi nici senzaţie înaintea percepţiei. Faptele psihice au un caracter organizat, care le individualizează şi le limitează în propriul lor cîmp de existenţă. Acesta este postulatul central al gestaltismului. Graţie lucrărilor lor — *Principles of Gestaltpsychology* (Harcourt, New York, 1935) respectiv, *La Psychologie de la forme* (Gallimard, Paris, 1964) *Psihologia formei* a fost pusă la adăpost de pericolele pe care le comporta metoda introspectivă, pe de o parte, şi behaviorismul ca des-

criere obiectivă a comportamentului uman, pe de alta. Intenția lui Noël Mouloud, tinde să depășească cadrele *Psihologiei formei* și pornește de la constatarea că *„procedurile de interpretare"* au fost excluse. Această stare de lucruri, căreia i se adaugă tendința spre experimentare excesivă, l-a determinat pe Noël Mouloud să adopte o poziție critică față de extinderea *tale quale* a *Psihologiei formei* la studiul percepției și experienței estetice în special. Originalitatea poziției lui Mouloud în ceea ce privește studiul percepției estetice rezidă în introducerea, încă la acest nivel, a conceptului de „formă semnificantă" : „percepția globală", deci „forma totală" este o „formă semnificantă". Formele semnificante, într-adevăr, nu pot fi descrise ca și cum ar fi obiecte străine de conștiința noastră intuitivă. Ele nu aparțin, ca urmare, spațiului fizic, ci unui alt ordin de fenomene. Noël Mouloud va preciza, astfel, că în cercetarea percepției și experienței estetice, *Psihologia formei* „nu ne poate ghida decît într-o manieră limitată". Aceasta pentru că „ea se atașează proprietăților obiective ale formelor. Pentru *Psihologia formei* forma este un obiect format în spațiu, un obiect determinat de condițiile fizice sau biologice de existență". Astfel încît, nu vom putea investiga statutul fenomenal al formelor semnificante decît dacă vom înțelege în ce fel formele și semnificațiile sînt generate, constituite, prin operațiile și prin scopurile conștiinței noastre intuitive. Acesta este punctul de pornire și, în același timp, programul de cercetare pe care Noël Mouloud îl imprimă lucrării în discuție. Din acest moment, și sub exigențele acestui fundamental enunț de principiu, autorul trece la studiul exhaustiv al *spațiului pictural*. Analizele desfășurate de Noël Mouloud în acest sens nu constituie însă numai o replică la postulatele „vizualității pure" formulate de Fiedler, sau numai o reușită tentativă de a elimina înțelesurile *„transcendentale"* ale spațialității. Ele prezintă o deosebită importanță și valoare mai ales pentru că autorul operează, în permanență, trecerea din planul speculației teoretice în planul experienței reale a artelor spațiale și invers, legînd, astfel, experiența stilistică a picturii de modificările survenite în sensibilitatea, mentalitatea și conștiința estetică a epocilor. Dar, mai înainte de toate, sîntem datori să prevenim cititorul că lucrarea pe care o prefațăm se situează la un înalt nivel de complexitate și de abstracție. O explicitare, pas cu pas, a întregului sistem de concepte, ca și condensarea, rezumarea și traducerea demonstrației în termenii lim-

bajului critic obişnuit ar putea părea fastidioasă. Ne vom limita, prin urmare, la circumscrierea celor mai importante centre de interes teoretic, la punerea în lumină a tezelor şi temelor care contureazǎ pregnanta ei originalitate şi valoare teoretică.

În *Pictura şi spaţiul*, Mouloud îşi propune să distingă, mai întîi, particularităţile definitorii ale formelor picturale considerate în raport cu sfera largă a formelor în general. Pornind, aşadar, de la studiul acestui raport, autorul observă că, percepînd şi acţionînd în spaţiile lumii cotidiene, subiectul se raportează deja la un spaţiu populat de forme, că el întîlneşte aceste forme, zi de zi, la un nivel „pre-estetic" : lumea obiectelor, deci a formelor vizibile în genere, o lume de forme „care orientează experienţa noastră naturală a spaţiului". Este însă cît se poate de clar, arată Mouloud, că lumea formelor întîlnite în spaţiile lumii cotidiene comportă anumite semnificaţii care, în organizarea plastică a operei de artă îşi găsesc o posibilitate privilegiată pentru a se releva şi manifesta. Această observaţie deţine o importanţă deosebită pentru desfăşurările ulterioare, mai întîi pentru că subliniază trecerea într-un plan problematic mai restrîns, şi anume acela al posibilităţilor definirii statutului formelor picturale ca *forme semnificante* în lumea *formelor semnificante în general*. Ajuns în acest punct, esteticianul francez aduce, în spiritul şi în sensul examenului preconizat, cîteva precizări absolut necesare în legătură cu conceptul de *formă :* ca să existe formă, la propriu vorbind, este necesar ca elementele componente ale unei totalităţi să existe în mod real şi să fie unite printr-o raţiune internă de organizare. Aceste determinări rămîn însă cu totul insuficiente şi irelevante cîtă vreme *forma* nu este „caracterizată" în raport cu noţiunea de *sens*. Iar pentru ca o formă să aibă sens, este necesar ca un raport de valoare să-i unească componentele astfel încît, prin intuiţie, să le putem înţelege unele prin altele. În virtutea acestor observaţii, Mouloud exclude din sfera formelor semnificante formele în care „raportul termenilor se dovedeşte a fi străin raţiunilor de ordin valoric", întrucît formele semnificante „vizează în mod necesar sfera vieţii, a spiritului, sau sferele de realitate în care acestea îşi imprimă direct marca". Chiar conţinuturile imediate ale percepţiei noastre nu există independent unele de altele în spaţiu, ci relativ la perspectivele sub care le sesizăm. Corelînd, aşadar, *forma* cu *sensul* — acest ultim termen fiind conside-

rat, după cum s-a putut observa, în înțelesuri mai largi — Mouloud conchide că structurile estetice, în general, ocupă un loc privilegiat în domeniul formelor semnificante. Dar ce anume trăsături, caractere, fenomene și factori conferă acestor tipuri de forme „un loc privilegiat în lumea formelor semnificante" ?

Pentru a formula un răspuns acestei chestiuni, esteticianul francez apelează, cum observam, la cercetările *Psihologiei formelor* în legătură cu definirea proprietăților fundamentale ale formelor vizibile. Potrivit spiritului și direcțiilor de cercetare proprii acestei discipline, formele vizibile, respectiv lumea formelor care populează spațiile lumii cotidiene, nu sînt colecții arbitrare de elemente. Dimpotrivă, termenii lor componenți sînt legați prin rațiuni de ordin formal. „Nu putem percepe materialele în afara unei anumite forme, și nici să realizăm forma în afara unei dispoziții corespunzătoare a materialelor". Experiențele avînd ca obiect raportul *formă-material* au demonstrat că forma se transpune dintr-un registru material în altul. Dacă, de pildă, în momentul în care punctele care formează un triunghi sînt incluse într-o grupare de cinci puncte, apare o nouă rațiune formală : un pătrat avînd un punct central. Dar forma se conservă chiar dacă dispunem de un alt material : percepem și recunoaștem același triunghi cînd, în loc de trei puncte ni se prezintă trei linii continue. La prima vedere aceste două experiențe par să aibă un caracter contradictoriu, dat fiind că prima dovedește interdependența formei și materialului, în timp ce a doua aduce dovada independenței formei față de material. Aceste proprietăți ale structurilor vizibile prezintă o importanță deosebită pentru tectonica artei. O operă de artă se dezvoltă pornind de la o schemă, de la o idee organizatoare pe care o „împlinește" în așa fel încît materialele, chemîndu-se și completîndu-se unele pe altele să existe, finalmente, ca funcții ale intregului. În același timp însă, schema directoare a operei trebuie să fie dotată cu o anume plurivalență, să treacă de la un ordin al materialelor picturale la un alt ordin. Ritmul pictural — se notează spre exemplificare — poate fi detectat, fie în domeniul liniilor, fie în acela al maselor de culoare, fie în sistemul raporturilor calitative etc.

De la studierea raportului formei cu materialul, Noël Mouloud trece la analiza legăturii indisolubile a formelor și semnificațiilor, consemnînd că, în acest
 sens, *Psihologia formei* desprinde o altă proprietate

fundamentală a formelor vizibile, proprietate care constă în faptul că structurile ce articulează spațiul concret al viziunii (adică, în acest caz, structurile prezente în spațiul cuprins de *privirea* noastră) intră în rezonanță cu actele care pun în relație organismul nostru cu lumea. Determinările și caracteristicile formale ale spațiului au un sens vital. Un arc ascendent, de pildă, care se detașează într-un ansamblu de forme orizontale, produce un efect tensional, o tensiune care se adresează simțului nostru organic al spațiului, impunîndu-i o măsură și un ritm și care, în consecință, traduce în mod direct acțiunea formei asupra sensibilității. Dar chestiunea importantă care se pune imediat în legătură cu acest exemplu, este aceea a raporturilor care se stabilesc între structurile perceputului și structurile viziunii picturale. *Viziunea picturală*, iată conceptul prin intermediul căruia determinațiile conceptului de *spațiu pictural* dobîndesc o mai mare pregnanță și eficiență analitică. În acest context problematic (structurile perceputului și structurile viziunii picturale), „viziunea picturală este un nou mod de a percepe, dar ale cărei bogate semnificații nu aparțin formelor date în percepția noastră naturală". Între motivele naturale ale percepției și formele picturale „se instalează o distanță, care face superfluă încercarea de a interpreta normele picturale în funcție de datele și organizarea percepției vizuale". În prespectiva acestor prime delimitări, Noël Mouloud supune unui examen adîncit și solid argumentat diversitatea corespondențelor, similitudinilor și opozițiilor care se stabilesc între spațiul perceptiv și spațiul pictural. „Ar fi să concepem în mod cu totul defectuos organizarea formală a spațiului pictural — spune el —, dacă am considera-o ca fiind ruptă de sursa din care izvorăște : organizarea lumii vizibile așa cum o percepem și o trăim... Organizarea formală a spațiilor artei nu rămîne în afara oricărei analogii cu organizarea formală a spațiilor percepției noastre în genere".

Aceasta ni se pare a fi teza care domină analizele cuprinse în *Pictura și spațiul*, teză specificată și nuanțată, dealtminteri, cu o deosebită precauție. Autorul reține, în primul rînd, faptul că, între cele două moduri de organizare formală *(spațiul vizibil și spațiul pictural)* există o reală corespondență, reale analogii și similitudini, dar care nu pot fi considerate complet congruente. Lumea percepției — de exemplu — este inspiratoarea lumii picturale, dar principiul ei de organizare rămîne mult prea aproape

de structurile și dependențele existenței reale pentru a putea găsi în ea principiul de organizare al lumii picturale. În cadrul percepției reale, obișnuite, culoarea — de pildă — rămîne doar unul din aspectele substanței lucrurilor, în timp ce arta introduce în fenomenologia culorilor o nouă dimensiune: aceea a necesităților calitative, ideale. Comparată însă cu organizarea lumii percepute, organizarea picturală se stabilește pe un plan ideal de existență, plan în care proiectul structural prevalează asupra legăturilor impuse din exterior.

Continuînd să adîncească studiul raporturilor dintre cele două tipuri de organizare formală în discuție, Noël Mouloud particularizează *formele delimitante* în spațiul perceput și în arta picturală *(formele-limite)*. El constată că fixarea privirii sau acțiunii asupra lumii obiectelor începe prin fixarea unui contur sau a unei limite: conturul și limita le definește în spațiul vizibil. Întrebarea pe care și-o pune este aceasta: în ce fel contururile și limitele conduc de la experiența naturală la artă? În acest sens, Mouloud face o legitimă disociere între *figură* și *configurație*.

„Considerăm deseori, cînd este vorba de pictură, că un cutare obiect este mai mult sau mai puțin real sau fictiv. Pe drept cuvînt, pentru că, în funcție de opțiunea pictorului — care își poate propune să figureze sau, dimpotrivă, să evite figurația — limitele evocă, deopotrivă, atît individualitatea lucrurilor din spațiul real, cît și prezența a ceva ireal. Pentru a marca această diferență, propunem introducerea termenilor «*figură*» și «*configurație*». Utilizînd primul termen, avem în vedere funcția limitelor în actul de «a figura»: ele contribuie, în acest caz, la definirea lucrului în spațiu prin intermediul conturului și suprafeței, la situarea lui în raport cu celelalte lucruri care ocupă același spațiu. Utilizînd cel de al doilea termen — acela de «configurație» — avem în vedere înlănțuirile de elemente punctiforme, lineare sau plane, care nu respectă conturul lucrurilor și nici proprietățile, *situs*-ul spațiului obiectiv, dar care, prin faptul că decupează și articulează cîmpul viziunii, introduc o aparență de obiectivitate și detașează totalitățile parțiale în cadrul totalității vizibile".

În economia lucrării lui Noël Mouloud, această distincție se dovedește a fi deosebit de importantă, nu numai pentru că aduce clarificări mai nete în ceea ce privește funcția formelor delimitante în organizarea formală a spațiului pictural, dar îndeosebi pentru că exclude rigiditățile de natură speculativă care

mai însoţesc încă dicotomia *figurativ-nonfigurativ.* Ne gîndim la faptul că chiar un gînditor profund, cum a fost Georg Lukács, nu le-a putut depăşi. În ceea ce ne priveşte, considerăm că importanţa distincţiei propuse de Noël Mouloud nu se reduce doar la aceste prime constatări. Aşezată pe o bază fenomenologică — în sensul metodologic al termenului — ea îşi dezvăluie rodnicia şi legitimitatea în exegeza artei abstracte sau „informale", în analiza mai suplă şi mai adecvată a tipurilor de experienţă estetică specifice secolului nostru. Dialectica *figură-configuraţie* îi reţine în mod deosebit atenţia, şi, în acest sens, el se va referi, exemplificînd, la operele lui Matisse şi Cézanne, ca şi la opera unor artişti abstracţionişti cum ar fi Magnelli sau Mondrian.

Pornind, aşadar, de la analiza *formelor-limite,* analiză care i-a prilejuit distincţia *figură-configuraţie,* Mouloud va trece la un alt plan al raporturilor dintre spaţiul vizibil şi spaţiul pictural, punîndu-şi, de astă dată, întrebarea în ce fel arta captează valenţele de organizare ale sensibilului, apropiindu-le scopurilor sale de structurare şi de expresie. În acest sens, autorul lucrării pe care o prefaţăm tratează proprietăţile vectoriale şi tensionale ale cîmpului viziunii (spaţiul natural al percepţiei) şi efectele dinamice ale picturii, luînd în consideraţie, în primul rînd, limbajul cîmpurilor dinamice („echilibru", „dezechilibru", „tendinţă"). El demonstrează, cu temeinice argumente, că, prin arta picturală, temele experienţei noastre dinamice sînt supuse unei transformări şi că, în consecinţă, spaţiului ideal, de-realizat, al picturii nu-i sînt proprii legături străine spaţiului real al percepţiei. Suporturile expresiei dinamice pot fi atît *procesele reale,* cît şi *formele pure.* În primul caz, forma este dotată cu o virtute dinamică întrucît ea aminteşte, schematizînd şi accentuînd, o trăsătură proprie comportamentului lucrurilor sau fiinţelor reale care acţionează în spaţiu. În cel de al doilea, forma există dinamic prin ea însăşi, întrucît ea este în întregime schemă de orientare, şi întrucît prevalează sensul actelor directoare sau sensul transformărilor sale posibile. Cu această precizare, cercetătorul francez trece la dezvăluirea altor resurse ale dinamismului formal propriu picturii, indicînd împrejurarea că acesta se extinde cu mult dincolo de combinaţiile de forme pure şi elementare (Kandinsky). El se referă la „mase", la forma „maselor picturale" — forme nedeterminate în contururile lor — dar care constituie cel mai activ agent pe care pictura îl poate

utiliza, întrucît ele, „masele picturale", au întotdeauna o funcție ambiguă sub raport formal și pictural. Pictura dispune de un registru foarte întins de forme dinamice — conchide Noël Mouloud — registru în care se pot situa, atît formele lucrurilor, cît și formele pure. Acestor tipuri de forme li se adaugă realitățile mixte așa cum am văzut în cazul maselor picturale. Din acest punct, el trece la alcătuirea tabloului, bogat și sugestiv, al variațiilor stilistice ale picturii pe tema dinamismului, de la Giotto la Rafael și de aici la arta barocă și la stilurile contemporane.

Pentru a evita ruptura, dar mai ales reducția simplistă a „logicii picturale" la „logica sensibilă", Noël Mouloud examinează un alt plan al raporturilor dintre spațiul vizibil și spațiul pictural și anume structurile colorate în organizarea cîmpului vizibil și în organizarea operei picturale. El își ia ca punct de plecare cunoscuta teză în virtutea căreia, în pictură, culoarea nu intervine numai ca ornament sau ca motiv suplimentar de agrement. Dimpotrivă, culoarea poate să participe în mod mai profund la organizarea și existența însăși a operei picturale. În ceea ce privește valorile luminoase sau colorate din cîmpul vizibil, acestea oferă un punct de sprijin original și indispensabil misiunii constructive a pictorului. Problema care se pune este aceasta: în ce fel calitățile colorate pot contribui la sentimentul spațiului ?

În legătură cu această foarte delicată chestiune, Mouloud consideră că „numai cu condiția să înțelegem spațiul pornind de la „dimensiunile sale tonale" devine posibilă conceperea funcției spațializante a culorilor în pictură. Esteticianul francez tratează în acest sens, proprietățile relaționale ale culorilor, capacitățile de spațializare inerente tonalităților, pentru a determina, în continuare, semnificația „extensivă" a lumii colorate (adică participarea tonurilor la factorii care creează spațiul), și, de asemenea, semnificația ei „intensivă" (ceea ce interesează mai puțin sentimentul spațiului, cît sentimentul actelor). Lumea colorată prezintă caractere „relaționale" și „funcționale", dar pictorul, la alegere, poate păstra verosimilitatea structurală a spectacolului vizibil și să modifice, în același timp, „cheia tonală" a acestuia într-un scop expresiv.

„Asta nu are de-a face cu calități colorate care ar fi materiale inerte și cărora ea le-ar impune din afară, și în mod arbitrar, o formă. Dimpotrivă, ea are de-a face cu un domeniu de organizări și de semnificații virtuale pe care îl actualizează în operă.

Arta ridică formele calitative la un nivel structural mai pur, mai coerent din punct de vedere semantic, pe măsură ce dezvoltă formule de construcție calitative".

Examinînd „spațiul viziunii și spațiul picturii, proprietățile lor tectonice și plastice", Noël Mouloud analizează cîteva probleme privind natura spațiului pictural „ca mediu al construcțiilor artei". El deschide o discuție adîncită și amplu exemplificată asupra „proprietăților de organizare care particularizează spațiul pictural în el însuși". Primul său obiectiv, în acest sens, constă în a pune în lumină valorile *tectonice și plastice*, pe de o parte, și valorile *ritmice și agogice*, pe de alta. Nu vom transcrie aici definițiile acestor valori. De ajuns să observăm că și în acest caz, dialectica *figură-configurație* este implicată cu rezultate analitice remarcabile. Dar accentul va fi pus, de astă dată, pe caracterul imaginar al spațiilor picturii. Spațiul pictural „generează o ordine tectonică sau plastică al cărei echivalent nu ni-l poate furniza nici o conexiune pe care am putea-o realiza în spațiul real". Pentru a defini caracterul imaginar al spațiilor picturii, Mouloud — în virtutea metodei sale de expunere —, va evoca, și în acest caz, istoria stilurilor artistice pentru a ilustra diversitatea tipurilor tectonice și plastice de construcție spațială. Într-adevăr, „lectura dinamică" a structurilor plastice prilejuiește autorului cărții pe care o prefațăm una dintre cele mai frumoase și mai pătrunzătoare analize consacrate vreodată acestei teme : spațiul ca un *analogon* al duratei.

„O formă ne dă sentimentul duratei nu pentru că se realizează în succesiunea temporală — alunecarea monotonă a unui rîu evocă imuabilul mai degrabă decît durata — ci pentru că ni se dezvăluie ca o puternică organizare de faze pe care le înțelegem ca pe un comportament orientat. Mișcarea dansatorului, de pildă, nu este un proces continuu, ci alternanța unei imagini de repaos și echilibru cu o imagine de tranziție orientată. Același lucru se poate spune și în legătură cu arabescul pictural. Într-adevăr, acest element al construcției plastice introduce durata în spațiu, pentru că una din fazele sale, în care forma tinde să se consolideze și să se încheie în ea însăși, se continuă și se neagă în altă fază în care curba pare a căuta, din nou, propria-i lege".

Cercetînd, prin urmare, „articulațiile dinamice" ale spațiului, Noël Mouloud consemnează, de asemenea, că temele și valorile ritmice și agogice sînt înrudite

cu durata, că aceste tipuri de teme și valori nu sînt opuse celor plastice și ritmice, în sensul că primele ar avea un caracter subiectiv, iar celelalte un subliniat caracter intelectual. Esteticianul francez caută să pună în lumină „secretul" acordului sensibilității cu formele care se realizează sub semnul mișcării și al duratei, considerînd că, de fapt „ritmul este mai degrabă formularea decît «sursa» experienței noastre dinamice". O analiză mai largă a ritmului, înțeles ca un „concept energetic" adîncește, în continuare, cadrul general al experienței și „conștiinței noastre dinamice", avînd în vedere, mai cu seamă, marea *„flexibilitate"* a spațiului pictural. Și în acest plan problematic vom regăsi distincția „figură"-„configurație". În analiza ritmului pictural însă, accentul cade pe ultimul termen.

În concluzia acestor analize structurale, și urmărind, după cum s-a putut observa, să pună în evidență multitudinea raporturilor dintre spațiul vizibil și spațiul pictural, esteticianul francez va trece la un al doilea orizont problematic deosebit de important, și anume la analiza intimei solidarități a formei și a sensului, la introducerea „punctului de vedere al intenționalităților". El pornește, în acest scop, de la teza potrivit căreia „... organizîndu-se între ele, componentele sensibile ale spațiului pictural organizează, în același timp, semnificațiile care aderă la ele, astfel încît consistența formală a lumii picturale devine suportul unei coerențe de idei și valori". Să precizăm că, deschizînd această nouă ordine problematică, Noël Mouloud vizează determinarea vieții intenționale a *conștiinței estetice.* Dar, mai întîi, ce trebuie să înțelegem prin *conștiință estetică ?* Utilizînd acest termen, Mouloud nu trece dincolo de domeniul particular supus investigației, și nici nu se îndepărtează de actul creației artistice : *conștiința estetică* este „creatoare de imagini și noțiuni intuitive, de scheme de construcție și de simboluri". Fiecare din opțiunile *conștiinței estetice* — se precizează în acest sens — tinde să asigure un anumit mod de concordanță între semnificații și forme. Implicînd și aici distincția *figură-configurație,* esteticianul francez subliniază faptul că nu trebuie să uităm, totuși, că opera de artă se organizează în cadrul unei dialectici vii care antrenează elementele componente ale formei și ale sensului. Atunci cînd, de exemplu, pictorul valorizează contururile clare și precise, el trebuie să dea o puternică consistență volumelor, trebuie, într-o oarecare măsură, să imobilizeze tonurile

astfel încît ele să-şi ocupe zonele fără să le depăşească. Dimpotrivă, o transcriere dinamică de volume glisante sau de tonuri în expansiune, impune pictorului să atenueze limitele, să le facă fluctuante şi mobile. În acest fel, prin diferitele tipuri formale de echilibru, opera de artă se organizează în jurul unor semnificaţii mai stabile sau mai puţin dinamice. „A intra în economia structurală a operelor de artă — conchide Noël Mouloud —, înseamnă a intra, de fapt, într-un domeniu al echilibrului mobil, controlat de fiecare dată de către o intenţie organizatoare avînd un caracter original". Pe această bază, „viaţa intenţională a conştiinţei estetice" prinde consistenţă prin analiza, în primul rînd, a *formelor-imagini*, forme graţie cărora conştiinţa îşi asimilează semnificaţiile existenţei vizibile şi le raportează la modele care ne permit să le simţim sau să le înţelegem. Demonstraţia autorului se dovedeşte a fi, şi în acest punct, deosebit de largă şi densă. Mouloud aduce în discuţie o grupare de noţiuni extrem de complexă începînd cu cele specifice problematicii generale a *imaginarului* şi sfîrşind cu cele utilizate în determinarea *naturii* şi *funcţiilor* imaginaţiei picturale. Probleme cum ar fi : *viziunea picturală* şi *caracterele lumii picturale* în genere, *imaginaţia* şi *structurile imaginaţiei picturale, gîndirea plastică, funcţia reprezentativă* şi *eidetică a imaginaţiei picturale, actele imaginaţiei naturale* şi ale *imaginaţiei picturale, diversitatea stilurilor imaginii picturale* ca şi problema *apriorităţii imaginii picturale* — incită la reflecţie şi, hotărît, sînt de natură să deschidă noi cîmpuri de cercetare mai cu seamă în zona artelor plastice contemporane.

De semnalat ar fi, în continuare, că, punînd în discuţie raporturile care unesc în modul cel mai direct formele picturale cu subiectivitatea, Noël Mouloud nu uită să pună în lumină ideea potrivit căreia referinţa imaginii la subiectivitate nu exclude cîtuşi de puţin referinţele „mai obiective" ale acesteia. Este vorba de „puterea de inteligibilitate a formei picturale". Pentru a o putea pune în valoare, esteticianul francez se referă la aşa zisele „concepte figurale", noţiune care, trebuie să precizăm, nu este luată în sensul raţiunii discursive. Prin „concept figural" se înţelege „figura care ne îngăduie să desprindem din obiect tipul său, schema sa figurală pentru a-l supune, astfel, comprehensiunii privirii".

Noël Mouloud examinează şi raporturile conştiinţei intelectuale cu conştiinţa estetică, natura exigenţelor

estetice şi a celor cognitive, raportul artă-ştiinţă în general, comparînd — într-o modalitate clară şi edificatoare — experienţele şi actele care cad sub comprehensiunea conceptelor picturale cu cele care cad şi care se află în zona cunoaşterii.

O altă problemă importantă, şi căreia Noël Mouloud îi acordă un spaţiu mai larg şi o atenţie deosebită, o constituie raporturile care se stabilesc între opera picturală şi categoriile, *praxis*-ului : faptul că arta ţine de natura intuiţiei, a comprehensiunii, nu trebuie să ne facă să uităm că ea este, în primul rînd, o „practică" a formelor — spune Mouloud — o dispunere constructivă a puterilor formale. Această proprietate a artei interesează, mai întîi, economia însăşi a operei, legea dezvoltărilor sale în timp şi în istorie. Dar ea interesează, de asemenea, filosofia artei : împrejurarea invită filosoful să situeze arta nu numai în perspectiva conştiinţei intuitive, ci şi în perspectiva conştiinţei active, a *praxis*-ului. Noël Mouloud va examina, prin urmare, *praxis*-ul care organizează forma estetică şi, de asemenea, *praxis*-ul care organizează în jurul nostru lumea umană. El va trece apoi la studiul analogiilor dintre formele naturale şi cele estetice ale *praxis*-ului, subliniind, prin bogate şi sugestive exemple, căile de tranziţie care se stabilesc între *praxis*-ul natural şi cel artistic şi, mai cu seamă, felul in care formele izvorîte din sfera *praxis*-ului social se apropie de formele artei. În acest scop, Mouloud deschide o largă paranteză în cuprinsul căreia sînt tratate raporturile artei cu tehnica, şi anume în scopul de a pune în lumină (în tradiţia şi în spiritul cercetărilor lui Pierre Francastel) trecerea experienţelor din sfera *praxis*-ului în sfera experienţelor formatoare ale artei. Opera de artă „este *praxis* ca iniţiativă creatoare de forme şi sens şi, de asemenea, ca dispunere de tehnici care susţin această iniţiativă". Activitatea picturală este o realizare orientată de o idee creatoare, „un *praxis* convertit prin scopurile interne ale unui *poiesis*". Rubens sau Renoir — de exemplu — pun în serviciul promovării formelor lor dense şi vibrante toate resursele tehnice pe care unuia i le pune la îndemînă arta barocă, iar altuia arta impresionistă.

Trecînd apoi la problematica „simbolismelor" artei picturale, Noël Mouloud observă că deşi fiinţa picturală este o fiinţă ideală nu ţine de natura ideilor. Obiectul pictural este ideal în sensul că opera oferă conştiinţei structuri graţie cărora lumea vizibilă devine inteligibilă sau disponibilă pentru ea. Din acest

unghi, și în perspectiva conceptelor, tezelor și ideilor acumulate pînă în acest moment, Mouloud revine, sub alte aspecte, la determinarea spațiului pictural, notînd că acesta poate fi considerat ca un *spațiu-fenomen*.

Particularizat prin capacitatea sa de a „manifesta" și văzut, în consecință, ca „fenomen", Mouloud ne avertizează, în mod indirect, asupra pericolelor pe care le incumbă înțelegerea spațiului pictural din perspectiva *mimesis*-ului sau din perspectiva rațiunii discursive. Concepția valorilor picturale ar fi falsă — spune el — dacă s-ar admite că proprietățile sau valorile pe care pictorul le investește în spațiu trebuie să aibă, mai întîi, un model în domeniul concepțiilor și al gîndirii noastre reflectate și discursive. Spațiul pictural — urmează Mouloud — poate fi considerat ca un „fenomen originar" în sensul că „manifestă valori și semnificații care nu pot să apară în lumină sub o altă modalitate". Esteticianul francez înscrie, în continuare, și alte specificații : comparat cu spațiile lumii cotidiene, spațiul pictural este, într-adevăr, un *fenomen*, dar de „gradul doi" în înțelesul că acest spațiu are bazele sale fizice proprii, distincte de acelea ale percepției naturale, întrucît el nu este mediul de existență al lucrurilor reale, dar care se lasă sesizat și perceput pornind de la figurile dispuse în planul artificial al tabloului. În calitatea sa de *fenomen*, spațiul pictural dezvăluie o „existență fenomenală de ordin superior". El se dezvăluie ca existență fenomenală de ordin superior întrucît „lasă semnificațiile să transpară prin mijlocirea structurilor, atingînd, astfel, un grad de «transparență» care nu poate fi atins prin spațiul percepțiilor noastre curente : prin aceasta el constituie un fenomen privilegiat". Din aceste propoziții, cercetătorul francez extrage o concluzie extrem de importantă în privința ***viziunii picturale*** și a ***spațiului*** și anume că aceste două noțiuni, considerate în accepția lor contemporană, depășesc problema reprezentării, chiar normalizate sau idealizate.

„Spațiul picturii nu ne oferă numai o reprezentare idealizată a relațiilor lumii exterioare. De fapt, el nu este decît o «percepție sublimată». Baza fenomenului pictural este, mai degrabă decît reprezentarea, viziunea comprehensivă prin care conștiința își adecvează, cu ajutorul formelor, semnificațiile difuze din experiența noastră spațială. În acest fel se explică existența unei continuități între modurile acțiunii,

simţirii şi înţelegerii noastre, şi esenţele pe care pictorul le detaşează din lumea vizibilă. Pentru a justifica aceste posibilităţi ale artei, trebuie să considerăm spaţiul ca factor de mijlocire, de mediaţie a experienţei şi conştiinţei noastre despre lume, şi nu numai pur şi simplu, ca mediu al reprezentărilor noastre."

Noël Mouloud se referă, în acest sens la „arhitectura mobilă a spaţiului cubist" în care conlucrează un întreg sistem de valori : pictorul cubist ne face să percepem spaţiul într-o anume modalitate, oferindu-ne viziunea unei lumi în stadiu de proces. Dar spaţiul cubist poate fi considerat, de asemenea, ca valorizare a disponibilităţilor lumii, astfel încît „structurile să releve o putere nelimitată de transformare".

Acestea sînt doar cîteva din particularităţile şi trăsăturile spaţiului pictural care fac din el altceva decît o reprezentare, chiar idealizată, a lucrurilor percepute în sfera lumii exterioare. De aceea, — menţionează Mouloud — „pentru a înţelege geneza formelor picturale, trebuie să înlăturăm prejudecata primatului reprezentării care ar voi ca lumea reprezentată să aibă un fel de structură «în sine», pe care opera ar redubla-o pur şi simplu, făcîndu-şi despre sine o imagine mai mult sau mai puţin simplificată şi rectificată". În continuarea acestei observaţii, cercetătorul francez ajunge la concluzia la care nu putem să nu subscriem, şi anume că forma picturală se instalează în domeniul scopurilor şi valorilor, şi nu la nivelul constrîngerilor de fapt.

Prezentîndu-ne, în acest mod, particularităţile şi trăsăturile spaţiului pictural, Noël Mouloud insistă, cu deosebire în ultimul capitol al lucrării sale, asupra caracterului „organic" al formei picturale. În spiritul concepţiei lui H. Focillon, Noël Mouloud conchide că, atunci cînd este examinat pe terenul artei picturale, raportul de la formă la conţinut este, înainte de toate, un raport „de la structură la structură" ; el nu devine niciodată şi în întregime un raport de la semn la semnificaţie. Această teză fundamentală — teză care, de fapt, încoronează lucrarea în discuţie a lui Noël Mouloud — este bogat ilustrată, începînd cu temeinice referinţe la modurile de articulare ale arabescului pictural şi sfîrşind cu istoria stilurilor picturale.

Acestea ni se par a fi, în linii foarte generale, datele şi direcţiile de investigaţie pe care Mouloud le circumscrie în perspectiva „filosofiei organiciste" a artei. Pentru a le înţelege însă în mod adecvat, este necesar să lămurim încă două chestiuni, şi anume :

1) Sub ce accepţie considerăm noţiunea „organism morfologic" atunci cînd o utilizăm pe terenul faptelor de cultură, şi 2) ce înţelesuri dezvoltă noţiunea „organicism" sub raport estetic şi filosofic.

Este cunoscută împrejurarea că noţiunea „organism morfologic" are o sorginte biologică. Utilizată ca metaforă, noţiunea la care ne referim poate fi extinsă asupra totalităţii fenomenelor naturale sau sociale. Un von Humboldt, de pildă, asemăna limba cu un organism. Durkheim, de asemenea, compara în mod frecvent organizarea socială cu funcţionarea unui organism. Mihail Dragomirescu, la noi, concepea opera de artă ca un organism, ca „totalitate necesară". *Organismul,* în consecinţă, poate fi definit şi înţeles ca o concepţie — ştiinţifică, sociologică, filosofică sau estetică — izvorînd din modul de a concepe *totalitatea.* Ca notă esenţială ar fi de reţinut împrejurarea că organicismul — în genere — pune un accent deosebit pe sesizarea calitativă şi ideologică a faptelor investigate.

În această teză regăsim, într-o expresie foarte concentrată, sarcinile ce revin „filozofiei organiciste" a artei, dar şi motivele care s-au înscris în direcţia depăşirii demersului analitic propriu curentelor de gîndire direct implicate în construcţia acesteia : *gestaltismul* şi *fenomenologia.* Prin raportare la aceste instanţe teoretice încadrarea demersului preconizat de cercetătorul francez devine oportună şi legitimă. Originalitatea punctului său de vedere, de asemenea, ni se dezvăluie cu toată claritatea în acest context teoretic cu deosebire. Argumentul pe care-l putem invoca — îndeobşte cunoscut, dealtminteri — rezidă în faptul că *gestaltismul* şi *fenomenologia* au prilejuit cele mai consistente studii relative la experienţa vizuală, în general. Ne îngăduim în acest sens să trimitem cititorul fie şi numai la studiile lui Rudolf Arnheim şi Mikel Dufrenne.

Rămîne acum să consemnăm că reacţia critică adoptată de Noël Mouloud faţă de *Psihologia formei* este susţinută de motive mai adînci. Filosof cu o gîndire dialectică, Mouloud respinge tezele formulate de Koffka, Koehler şi James Gibson, teze care postulează existenţa unor structuri de bază ale vizualităţii, deci a unor tipare perceptive generice care, în raport cu experienţa vizuală (plastică) ar avea o funcţie de fundamentare. Într-adevăr, analizînd aşa-zisele „substructuri" ale comportamentului vizual, cercetătorii menţionaţi parvin la circumscrierea a ceea ce au numit „configuraţie". În spiritul concepţiei lor „con-

figurația are un caracter de structură *invariantă* și *generică* într-un cîmp perceptiv dat". Aceasta înseamnă însă, implicit, a afirma că experiența vizuală în general, și experiența plastică în special se organizează în funcție de aceste structuri *invariante* și *generice* și că istoria, dimensiunea diacronică a faptului pictural, nu ar avea decît funcția de a le releva în planul concretitudinii. În contextul demonstrației lui Noël Mouloud, după cum s-a putut observa, conceptul de *configurație* este luat în cu totul alt sens. Este limpede că tezele viabile preluate din arsenalul *Psihologiei formei* au fost transpuse într-o altă cheie. Conceptul de *gestalt* (= formă, tipar, structură, organizare, alcătuire, întreg ale cărui însușiri esențiale nu pot fi epuizate de suma părților) a fost integrat unei analize consacrate statuării condițiilor formale ale experienței estetice (plastice), dar sub o exigență dialectică, sincronic-diacronică în același timp. În acest fel, Mouloud se îndepărtează de capcanele „descrierii obiective" a conținuturilor așa-zis „originare" ale „experienței estetice" pentru a adopta o perspectivă teoretică mai bogată în implicații metodologice și mult mai apropiată de complexitatea fenomenelor pe care această noțiune le acoperă. Operațiunea desprinderii și definirii condițiilor formale ale experienței estetice se împletește, în permanență, cu operațiunea încadrării în context ideologic.

Declanșată cu mai bine de un secol în urmă — în poezie și în artele plastice mai întîi, în roman, teatru și cinematografie mai apoi — revoluția artistică modernă a spulberat vechea noțiune pe care europenii, cu deosebire, și-o formaseră, timp de secole, despre artă. Cum explicația fenomenului — cel puțin în linii generale — o considerăm cunoscută, nu vom insista. Mai interesant de observat ar fi că istoricii de artă și artiștii, criticii de artă și esteticienii au risipit multă energie și au dat dovadă de multă intoleranță, mai ales pentru a „cuprinde" și „defini" un fenomen care, prin spiritul său, nu numai că s-a dovedit a fi refractar oricărei operațiuni de aces gen, dar care — probă capitală — punea în mod necruțător in discuție întregul sistem al categoriilor estetice tradiționale în general și ideea de „sistem estetic" în special. În prezența unei experiențe estetice „nedirijate" sau „neluminate" de concept — pe de altă parte — ideea de „sistem estetic" — în sensul tradițional al termenului — a fost considerată ca depășită, iar estetica filosofică pusă pe „năsălie". S-au dez-

voltat și s-au afirmat în schimb — și cu perfectă

îndreptăţire — dar, totuşi, nu fără apeluri mai mult sau mai puţin disimulate la sugestiile esteticii filosofice — „esteticile particulare". Să reţinem însă că dezvoltarea într-o măsură fără precedent a acestora nu s-a concretizat în „moartea" esteticii filosofice, ci în renaşterea ei. Ca şi filosofia, „estetica generală" (sau filosofică) a fost, de-a lungul secolelor, deseori criticată, dar niciodată cu putinţă de înlocuit. Nu mai insistăm asupra faptului că, în zilele noastre, însăşi noţiunea de „sistem" — atît în filosofie cît şi în estetică — şi-a schimbat sensul, modul de a se constitui şi legitima. Una dintre dovezile pilduitoare în această ordine de idei ne-o oferă lucrarea lui Noël Mouloud, rezultatele teoretice de netăgăduită valoare obţinute sub egida unei „filosofii organiciste" a artei, cadru sistematic în care, considerată din perspectiva unei accepţii suple a „spaţiului pictural" şi a „mediului picturii" în special, experienţa estetică dobîndeşte noi raţiuni de întemeiere.

DUMITRU MATEI

Scanned with CamScanner

PREFAȚĂ

În lucrarea de față Noël Mouloud aduce, indiscutabil, ceva nou în estetică. De asemenea, ceva nou în studiul psihologic al percepției.

Ideea dominantă este aceasta : a privi un tablou nu înseamnă a percepe — în maniera în care s-ar percepe orice alt obiect — faimoasa „suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine". Nu, a percepe un tablou — spune el — înseamnă a exersa un mod specific de a percepe ale cărui bogate semnificații nu aparțin formelor percepției uzuale. Formele folosite de pictor în elaborarea tabloului coordonează, în organizări de ordin superior experiențele noastre intuitive privind mărimea, figura și calitatea. În acest fel, economia formelor picturale ridică și poartă conștiința spațiului la un nivel de integrare inexistent în afara experienței picturale.

Afirm că această idee este nouă.

Dealtminteri, de mai multă vreme a fost lansată ideea potrivit căreia percepția estetică, înțeleasă ca intuitivă și afectivă, poate sesiza, în orizontul realității, date prețioase care scapă percepției curente, aceasta din urmă fiind considerată, în general, ca utilitară și intelectuală, chiar rațională. Dar cei care au susținut aceste teze au admis, de asemenea, că modurile de percepție în discuție se opun întru totul ; că trecerea de la unul la altul constituie o com-

pletă modificare a punctului de vedere; că, adoptînd unul, se renunță la aporturile și la avantajele celuilalt. A privi un peisaj cu ochiul agricultorului, geografului sau artistului, înseamnă a percepe lucruri cu totul diferite, și între care ar trebui să optăm, cel puțin momentan. S-a admis însă că artistul poate sesiza în peisaj date care scapă agricultorului sau geografului. Quam multa vident pictores — exclama destul de naiv Cicero — in umbra aut in eminentia, quae nos non videmus! Se subînțelege însă că problema valorii acestor date nu se mai pune din momentul în care se adoptă un alt punct de vedere decît acela al artistului. În acest caz se consideră că, părăsind frumoasele învolburări, mișcările confuze ale percepției estetice, ne regăsim pe terenul ferm al unei cunoașteri limitate, fără îndoială, dar structurată, solidă și conformă exigențelor celor mai serioase ale spiritului. A. G. Baumgarten — omul care a botezat estetica — a fost principalul promotor al acestor idei, dacă nu inventatorul lor (întrucît se inspira din Zabarella). El admitea că percepția estetică sesizează în obiectul său ceea ce intelectul n-ar ști să atingă, și anume relația unei ființe cu propria sa perfecțiune. Percepția estetică, adaugă el, nu poate însă oferi asupra relației în discuție, decît o cunoaștere obscură, asemenea reflectării într-o oglindă ștearsă. De aceea, ea este, prin esență, o percepție confuză. Și este de-a dreptul uimitor să constatăm cîte din aceste idei mai sînt încă răspîndite și astăzi.

Ne putem da seama, în aceste condiții, în ce măsură gîndirea lui Noël Mouloud diferă și se îndepărtează de toate acestea, și cît de îndrăzneț este demersul său. El înlătură, în primul rînd, ideea de a studia o așa-zisă percepție estetică concepută în mod vag și generic. El se instalează în prezența operelor unei arte concrete ce a produs și produce; studiază percepția picturală. Procedînd în acest fel, autorul relevă prezența unor acțiuni ale spiritului orga-

nizate la un nivel superior. Activitatea din care izvorăsc aceste acţiuni — fie în cazul artistului, fie în cazul cunoscătorului de artă, este o activitate elaborată şi elaboratoare, ce ajunge prin efectul unui antrenament intensiv la performanţe impunătoare, printre care se disting, de exemplu : — anumite puteri de idealizare a viziunii ; desfăşurarea unor ordonări posibile, mai degrabă decît reale ; intervenţia unui întreg joc de forme : forme senzoriale, forme-imagini, forme-concepte, forme-modele, forme-simboluri, forme imaginare ; — operaţii efectuate liber asupra grupării de forme, ce favorizează exerciţiile transformatoare ale imaginaţiei sau scopurile eidetice ale conştiinţei ; — o viaţă intenţională a structurilor ; — în sfîrşit, o „intenţie picturală" care să se discearnă în diferitele stiluri şi diversele epoci, intenţie care, unită cu vasta capacitate de înnoire proprie artei, permite acesteia, în fiecare din marile ei experienţe stilistice, să totalizeze în jurul unei semnificaţii toate disponibilităţile sale tehnice şi toate intuiţiile cu privire la lumea vizibilă.

Sper să nu trădez gîndirea autorului afirmînd că, din cîte înţelegem, este vorba mai puţin de percepţia estetică propriu-zisă, cît de promovarea estetică (şi chiar artistică) a percepţiei.

Acest fapt este suficient, fără îndoială, să pună în valoare nu numai originalitatea, ci mai ales vigoarea şi, deseori, profunzimea unei gîndiri în legătură cu care nu ne putem propune, în aceste cîteva cuvinte, s-o urmăm în toate inflexiunile. La capătul anchetei sale, autorul ajunge în situaţia de a fi desfăşurat, puţin cîte puţin, o întreagă filosofie a artei, filosofie pe care el o numeşte, în mod judicios, „organicistă" şi care posedă o indiscutabilă originalitate, fapt de natură să-l asocieze pe autor — dacă nu cumva l-ar înfricoşa singurătatea — formelor vii ale gîndirii estetice actuale.

Să mai notăm că lucrarea nu a fost elaborată fără să pretindă cititorului un anumit

Scanned with CamScanner

efort. Căci autorul este, deseori, pus în situația să elaboreze concepte și căi de gîndire puțin obișnuite ; acesta este, fără îndoială, prețul oricărei veritabile originalități. Dealtminteri, el se simte bine sub raza rece a abstracției. Dar, atunci cînd simte că cititorul său începe să se sufoce în atmosfera rarefiată a înălțimilor, el nu ezită să-l readucă, prompt, în planul concretului, desfășurînd analiza unor opere de artă, ceea ce-i permite, astfel, să verifice și să ilustreze temele speculative pe care și le-a propus. Analizele sale sînt întotdeauna viguroase, utile și pătrunzătoare și mărturisesc o excelentă înțelegere intelectuală a actului pictural. Recunosc că înălțimile pe care urcă gîndirea sa mi s-au părut a fi uneori prea înalte și greu de urcat. Sîntem însă în măsură să asigurăm cititorul că truda pe care și-o asumă nu va fi zadarnică, și că perspectivele descoperite de la nivelul diferitelor terase ale edificiului compensează din plin efortul ascensiunii.

ETIENNE SOURIAU

FORMELE PICTURALE ÎN LUMEA FORMELOR

Opera picturală posedă un gen de coerență care nu poate fi pusă în seama obiectelor dispuse în spațiu, și nici în seama subiectelor tratate. Este o coerență formală care ține de înlănțuirea elementelor picturale în spațiul pictural. Opera ni se prezintă ca un complex figural și tonal, care formează o totalitate intrinsec ordonată și echilibrată. Privirea parcurge această totalitate în așa fel încît elementele se cheamă și se leagă unele de altele. Această probă discursivă a privirii atestă coerența organizării ei. Opera picturală satisface, astfel, solicitările gîndirii constructive, ca și solicitările imaginației noastre plastice, întrucît ea este dezvoltarea diversificată a aceleiași intenții formale. Dar, pe un plan mai înalt și mai larg, încă, ea satisface solicitările intuiției, pentru că spațialitatea organizată a operei acuză adeziunea sensibilității, inteligenței și voinței : o lume de sensuri și de valori ni se oferă înțelegerii, lume în stăpînirea căreia intrăm grație structurii formale care se dezvăluie viziunii noastre.

În sprijinul acestor aserțiuni vom trece la descrierea unei picturi — o *Natură moartă* de Cézanne (il. 7). Privind-o, vom remarca modul în care schemele de organizare se diversifică și se echilibrează astfel încît să facă sensibilă unitatea spațiului pictural. Spațiul este discontinuu,

articulat în profunzime prin intermediul unor planuri distincte, dar el ne apare, în același timp, continuu întrucît este traversat de forme care combină aceste diferite planuri : o perdea, o faţă de masă indică o înlănţuire, o torsiune dinamică ce traversează spaţiul în profunzime. Tonalităţile, de asemenea, sînt angajate în ritmuri care diferenţiază şi unifică spaţiul animîndu-l. Culoarea roşie şi aurie a fructelor ce se detaşează pe o faţă de masă albăstruie, generează un anumit ritm tonal : aceste culori calde vin în întîmpinarea privirii noastre, dar ele sînt, în acelaşi timp, reţinute în profunzime datorită afinităţii lor cu tonurile roşii şi cu cele de culoarea bronzului care se desfăşoară în arier-plan. Aceste polarităţi şi concordanţe, sau altele, întreţin sentimentul unui joc echilibrat de opoziţii şi mediaţii, sentimentul unei lumi complexe şi, totodată, concordante. Opera foarte organică a lui Cézanne ar putea fixa în spiritul nostru ideea unei scheme formale care susţine opera, care face posibilă coeziunea spaţială a părţilor şi momentelor şi răspunde solicitărilor imaginaţiei noastre plastice.

Dar, din descrierea acestei opere putem trage o a doua concluzie : spectacolul pictural intră în rezonanţă cu sentimentul existenţei spaţiale, cu semnificaţiile sau cu valorile care i se ataşează. O parte importantă a semnificaţiilor şi „expresiilor" pe care opera picturală ni le face sensibile depind mai puţin de obiectele reprezentate sau de subiectele tratate, cît de maniera însăşi în care formele se spaţializează înaintea privirii noastre. Tectonica cézanniană relevă un anumit „spirit". Se vorbeşte de soliditatea, de densitatea lumii cézanniene. Această valoare nu ţine însă numai de subiectele tratate de către un pictor care, de preferinţă, ne trezeşte interesul pentru existenţa lucrurilor, pentru substanţele lumii vizibile. Ea izvorăşte, înainte de toate, din puternica individualitate plastică a elementelor picturale susţinute de un cadru de delimitare quasi-geometric. Dar se poate vorbi,

Scanned with CamScanner

cu aceeaşi îndreptăţire, de vitalitatea, de dinamica latentă a lumii cézanniene a cărei marcă o ghicim în rezonanţele multiple care atrag formele către forme, tonalităţile către tonalităţi, şi care le împiedică să se fixeze în limite prea stabile : astfel, deschiderea unei fructiere prezintă o formă, o linie alungită mai degrabă decît eliptică, formă care intră în rezonanţă cu formele circulare şi dreptunghiulare. O anumită dialectică a valorilor existenţiale proprii solidităţii şi vitalităţii se insinuează în formele cézanniene ca spirit viu al acestora.

Ne propunem, aşadar, să formulăm cîteva propoziţii în legătură cu valorile formale ale picturii pe care le vom preciza pe parcursul acestei lucrări, desfăşurînd analiza componentelor structurale ale spaţiului artistic şi a semnificaţiilor care li se ataşează. Indiferent de maniera în care reprezintă sau sugerează lumea vizibilă, opera picturală ni se dezvăluie înainte de toate, ca organism, ca fiinţă structurată. Ea integrează în spaţiile sale coerente motivele variate de organizare pe care i le oferă figurile, mişcările şi calităţile sensibile, favorizînd, astfel, dezvoltarea actului viziunii şi al imaginaţiei constructive. Dar să observăm că aceste caracteristici formale sînt, deasemenea, tot atîtea puncte de sprijin ale intuiţiei comprehensive. O lume de semnificaţii se naşte din experienţa contactelor vieţii, conduitei şi spiritului nostru cu structurile cosmologice. Aceste semnificaţii implicite ale experienţei spaţiale găsesc în organizarea plastică a operei de artă o posibilitate privilegiată pentru a se revela şi manifesta. Vom avea de reprezentat aşadar, pe de altă parte, întrepătrunderea categoriilor formale, plastice ale picturii cu anumite categorii ale semnificaţiei care aderă la ele.

Orientînd astfel cercetarea asupra structurilor picturale, vom putea aborda, în acelaşi timp,
 problemele de ordin psihologic sau filosofic ce

Scanned with CamScanner

privesc formele și spațiile care, pentru viziunea noastră sînt mediile originare de existență ale formelor. Noțiunile „formă" și „spațialitate" se prezintă investigației filosofice ca noțiuni complexe și ambigui. Vom putea deschide, poate, cîteva perspective în legătură cu utilizarea acestora. Terenul nostru de investigații va fi domeniul experiențelor spiritului uman, care întîlnește formele spațiului la un nivel „preestetic" și care intră în deplina lor stăpînire prin creațiile artelor spațiului, ale picturii în mod special. A percepe, a acționa, a gîndi intuitiv înseamnă deja un act de raportare la un spațiu populat de forme, dar a construi opera picturală înseamnă a promova formele la desăvîrșirea și la nivelul lor de cea mai înaltă inteligibilitate. O comparație între aceste domenii ale experienței ne va furniza, poate, cîteva concluzii cu privire la destinul formelor în experiența umană. Putem formula, în consecință, cel de al doilea obiect al cercetării noastre: lămuririle statutului fenomenal al formelor vizibile, considerîndu-le la nivelul în care ele orientează experiența naturală a spațiului, pentru a le urmări apoi dezvoltarea la nivelul în care ele, articulînd spațiile artei, domină intuițiile noastre estetice.

☆

Vom insista, prin urmare, asupra caracterului organic al structurilor picturale care sînt, pentru viziunea noastră, unități diferențiate și care orientează înțelegerea spre regimurile coerente de semnificații sau de valori — și le vom acorda un loc printre structurile cărora limbajul filosofic este în măsură să le rezerve denumirea de „forme". Cînd se vorbește de „forme", *Gestalten*, se indică organizările ale căror elemente sînt unite prin legături mai strînse decît cele care pot uni elemente mecanic ansamblate și ale căror raporturi rămîn exterioare naturii lor substanțiale. Ca să existe formă, la propriu

vorbind, este necesar ca elementele componente ale unei totalități să existe în mod veritabil unele în funcție de altele, să fie unite printr-o rațiune internă de organizare. Structura organică a unei opere de artă diferă, astfel, de îmbinarea mecanică a pieselor unui utilaj. Dar noțiunea de „formă" rămîne încă ambiguă, dacă nu o caracterizăm conjugînd-o cu noțiunea „sens". Pentru ca o formă să aibă sens, este necesar ca un raport de valoare să-i unească componentele astfel încît, prin intuiție, să le putem înțelege unele prin altele. Domeniul formelor semnificante exclude, astfel, anumite structuri, cum ar fi de pildă, structurile geometrice sau fizice. Aceste tipuri de structuri ar putea fi, totuși, numite forme în măsura în care componentele lor sînt legate prin strînse dependențe operatorii, în măsura în care putem sesiza schema organizării lor. Dar cum raportul termenilor lor se dovedește a fi străin rațiunilor de ordin valoric, ele nu aparțin domeniului mai restrîns al „formelor semnificante", domeniu căruia îi aparțin, dimpotrivă, formele estetice.

De fapt, „formele semnificante" vizează în mod necesar sfera viului, a spiritului, sau sferele de realitate în care acestea își imprimă în mod direct amprenta. Procesele vii, procesele spirituale sînt guvernate de rațiuni formale în măsura în care componentele, momentele lor, conspiră la realizarea unui scop, a unei valori directoare. Cînd activitatea vie, spirituală, intră în contact cu spațiul, cînd devine conduită, percepție sau intuiție, ea impune conținuturilor spațiale motive de organizare formală și de semnificație. Astfel, „fenomenele", în sensul strict al termenului, conținuturile de experiență care se află în relație strînsă cu activitățile noastre vitale sau spirituale, prezintă trăsăturile de organizare pe care le-am atribuit formelor semnificante. Să ne gîndim, de pildă, la conținuturile imediate ale percepției noastre :
 ele nu există independent unele de altele în

spaţiu, ci sînt relaţionate cu perspectivele sub care le sesizăm. Sau dacă ne gîndim la structura unei situaţii în care conduita şi gîndirea noastră intervin activ pentru a o organiza şi raporta la scopul pe care dorim să-l realizăm, la soluţia pe care voim s-o găsim. Şi în acest caz, din nou, elementele situaţiei nu rămîn pur şi simplu juxtapuse în reprezentarea noastră, ci se „cheamă" unele pe altele astfel încît să se completeze unele pe altele : ele intră în concordanţă, în relaţie mutuală sub un scop director : Astfel, cu cît ne apropiem de regiunea în care fenomenul vizibil se află în raport direct cu vederea noastră, cu activităţile vitale sau spirituale orientate de către viziune, cu atît organizarea fenomenului va fi controlată mai net de formele semnificante. Structurile estetice, care oferă viziunii un optimum de disponibilitate şi care sînt un fel de factori de mediaţie între sensibilitatea şi activitatea noastră, şi figurile lumii vizibile, ocupă un loc privilegiat în domeniul formelor semnificante.

În acest context filosofic şi în cadrul unei cercetări fixate asupra proprietăţilor fundamentale ale formelor semnificante, vom evoca, succint, aporturile *Psihologiei formelor*, ale *Gestaltpsychologiei*. Cercetările experimentale efectuate sub egida acestei şcoli s-au concentrat, cu deosebire, asupra existenţei formelor în spaţiul sensibil, asupra modului în care formele se prezintă percepţiei, „intuiţiei"[1] noastre.

---

[1] Cităm, în ceea ce priveşte problemele psihologiei percepţiei şi ale intuiţiei, cărţile *Psychologie de la forme*, de P. GUILLAUME, *Principles of Gestaltpsychology* de KOFFKA şi lucrarea lui KOEHLER, *The place of value in a world of facts* ; în ceea ce priveşte aplicarea noţiunilor Gestaltpsychologiei la artă, cităm lucrarea lui ARNHEIM, *Art and visual perception*, şi articolele lui von ALLESCH, *Ueber Künstlerische Wert* şi articolele semnate de CAMPBELL-FISCHER, *Intrinsec expressiveness, aesthetics and the logic of sense.*

Utilizînd noțiunea „formă" în sensul în care a definit-o *Psihologia formei*, regăsim chestiunile pe care le-am formulat ceva mai înainte cînd am trecut la descrierea unei opere de artă, și anume : problema rațiunilor formale care se impun organizării materialelor și, de asemenea, problema acordului acestor rațiuni cu motivele semnificației. În acest fel, referințele cu privire la proprietățile formei ne vor oferi posibilitatea să precizăm obiectul cercetării noastre.

Psihologia formei, după cum se știe, atrage atenția asupra proprietăților importante ale structurilor vizibile care nu sînt colecții arbitrare de elemente : termenii care le alcătuiesc sînt legați prin rațiuni de ordin formal. Nu putem percepe materialele în afara unei anumite forme, și nici să realizăm forma în afara unei dispoziții corespunzătoare materialelor. Astfel, în momentul în care punctele care formează un triunghi sînt incluse printre punctele care formează o grupare de cinci puncte, se instalează o nouă rațiune formală : nu mai percepem triunghiul, în schimb percepem un pătrat avînd un punct central. Forma se conservă, totuși, chiar dacă materialele diferă, dar cu condiția ca acestea să-i furnizeze fundamente convenabile : recunoaștem „același triunghi" cînd, în loc de trei puncte ni se prezintă trei linii continui. Forma „se transpune" — cum se observă în *Psihologia formei* — dintr-un registru material într-altul. Aceste două experiențe pot să pară, la prima vedere, contradictorii, întrucît prima dovedește interdependența formei cu materialul, în timp ce a doua aduce dovada independenței formei față de material. De fapt, ele probează unul și același lucru, și anume puterea organizărilor formale : pentru vedere, elementele nu există în afara funcției pe care ele o exercită în forma totală, în timp ce forma își poate apropia noi materiale, cu condiția ca acestea să exercite funcția formală a materialelor inițiale. Aceste proprietăți ale structurilor
 vizibile prezintă o importanță deosebită pentru

tectonica artei. O operă de artă se dezvoltă pornind de la o schemă, de la o idee organizatoare pe care o „împlinește" în așa fel încît materialele, chemîndu-se și completîndu-se unele pe altele să existe, finalmente, ca funcții ale întregului. În același timp, însă, schema directoare a operei trebuie să fie dotată cu o anumită plurivalență, să treacă de la un ordin al materialelor picturale la un alt ordin.

Ritmul pictural, de exemplu, se instalează în domeniul liniilor, al maselor sau al raporturilor calitative : el este, în ultimă instanță, rațiunea corespondenței dintre structurile fundate pe materiale diferite. Structura estetică poate fi concepută, astfel, ca unitate organică și ca „invariantă" a anumitor transformări.

Există încă alte proprietăți ale formelor, ale *Gestalt*-urilor percepției, proprietăți pe care le vom reține în momentul în care vom aborda problema structurilor picturale : ele privesc legătura directă și intimă a formelor și semnificațiilor. *Psihologia formei* consideră că orice structură care articulează spațiul concret al vederii intră în rezonanță cu registrul tendințelor și mișcărilor, cu actele care pun în relație organismul nostru cu lumea. În acest fel, determinările formale ale spațiului au, în același timp, un sens vital. Această proprietate a formelor vizibile ne va ajuta să înțelegem că, în domeniul artei, semnificația nu vine, în totalitatea ei, de la obiectele pe care opera le reprezintă sau la care ne face să gîndim. O parte a semnificațiilor poate fi inerentă formelor înseși. În contextul pictural, de exemplu, un arc ascendent care se detașează într-un anturaj de forme lineare, orizontale, va produce un efect marcat de tensiune. Un atare efect ar putea exprima, pe de o parte, natura unui anumit obiect, a unui anumit eveniment : arcul ar putea desena mișcarea unui jet de apă sau să ne facă sensibili la acțiunea unei arcade portante. Pe de altă parte însă, efectul de tensiune traduce în mod direct acțiunea

Scanned with CamScanner

formei asupra sensibilității noastre. Propriul nostru organism are capacitatea de a se echilibra în înălțime și în lărgime, de a controla forțele orientate în aceste direcții ale spațiului. Astfel, cînd forma arcului ascendent se impune vederii, ea se adresează simțului organic al spațiului : ea îi impune, s-ar putea spune, o măsură și un ritm. Iată motivele în virtutea cărora conferim formei un sens dinamic, tensional. Analiza legăturilor care unesc spațiul vizibil cu experiența noastră organică ne îngăduie accesul la o anumită regiune a semnificațiilor estetice.

Ținînd seama de proprietățile fundamentale ale formei vizibile, asupra cărora *Psihologia formelor* ne-a atras atenția, vom putea trece la examenul caracterelor tectonice sau expresive ale formelor picturale. Concepem aceste caractere, mai întîi, ca modele relaționale care controlează materialele în care ele impun echilibrul și variațiile, și între care fac să domine legături de concordanță. Le putem concepe, deasemenea, ca norme de expresie care manifestă o lume de semnificații vitale sau spirituale implicite. Totuși, pentru a recunoaște natura acestor modele estetice pentru a măsura extinderea sferei semnificațiilor care aderă la forme, este necesar ca filosoful artei să-și pună în chip mai direct problema raporturilor conștiinței cu spațiul, chestiune pe care nu și-o asumă psihologul dedicat studiului percepțiilor. „Formele semnificante“ nu pot fi descrise ca și cum ar fi un regn de obiecte străine puterilor conștiinței noastre intuitive. Proprietățile „formelor semnificante“ sînt corelativele atitudinilor, scopurilor, operațiunilor conștiinței, așa cum am subliniat introducînd noțiunea de „formă semnificantă“. Ele nu aparțin spațiului fizic, ci „spațiului-fenomen“ ca termen care mediază operațiunile intuitive ale conștiinței noastre.

Concepţiile *Psihologiei formelor* nu ne pot îndruma decît într-o măsură limitată în această cercetare fenomenologică, pentru că, aşa cum vom vedea, ele privesc proprietăţile cele mai obiective ale formelor. Pentru *Psihologia formei*, forma este un obiect al spaţiului, un obiect determinat de condiţii fizice sau biologice de existenţă. Este însă limpede că nu putem cerceta statutul fenomenal al formelor semnificante decît dacă luăm în consideraţie modul în care formele şi semnificaţiile sînt generate şi constituite prin operaţiunile şi scopurile conştiinţei-intuitive. Vom urmări, în consecinţă, aspectele acestui proces de constituire punîndu-se încă trei chestiuni. Ele privesc natura fenomenală a modelelor, ale invarianţilor estetici ; însemnătatea comprehensivă a formelor estetice, adică natura semnificaţiilor care se pot înscrie în aceste forme ; în sfîrşit, autonomia relativă a formelor semnificante în raport cu formele normale, naturale ale percepţiei noastre. Examinarea acestor probleme ne va ajuta să introducem în studiul formelor punctele de vedere ale unei fenomenologii a experienţei şi conştiinţei noastre spaţiale.

★

Am abordat, pînă acum, structurile estetice ca modele invariante în raport cu anumite variaţii ale materialelor. Este vorba de o proprietate efectivă a formelor estetice, dar mult prea generală pentru a caracteriza particularitatea statutului lor de fenomene. Într-adevăr, structurile care fac obiectul cunoaşterii intelectuale sînt, de asemenea, invariante : le putem formula, de exemplu, prin legi funcţionale, ca relaţii constante între variabile care evoluează după dimensiuni definite. Dacă structurile estetice sînt invariante, situaţia se explică prin cu totul alte raţiuni, mai apropiate de condiţiile intuitive ale viziunii noastre. Stabilitatea lor este înrudită cu aceea a formelor care se de-

plasează în perspectiva viziunii, dar fără ca trăsăturile tectonice fundamentale care le fac recognoscibile să dispară.

Să luăm exemplul structurilor ritmice. Cînd aducem în discuţie invarianta unei structuri ritmice, ne putem raporta, fie la formula ei intelectuală, metrică, fie la formula ei estetică, mai calitativă. În aceste două cazuri nu vom spune unul şi acelaşi lucru. Plasîndu-ne în planul cunoaşterii, ne vom gîndi la permanenţa unei legi în variaţia arbitrară a termenilor uniţi prin lege. Astfel, dacă definim ritmul printr-o anumită ordonare a intervalelor succesive, printr-o anumită proporţie între măsurile diferitelor intervale, putem concepe o variaţie arbitrară a măsurii intervalelor care nu schimbă nici ordinea, nici proporţia, dar care conservă structura ritmică. Dar această definiţie, care ar putea fi utilizabilă pentru fizician, nu are absolut nici un sens pentru estetician, pentru că, în artă, un tip de ritm există în condiţiile definite de perspectivă. Putem, de pildă, subdiviza anumite faze în faze mai mici, sau să modificăm într-o oarecare măsură proporţia fazelor. În ambele cazuri ritmul se va conserva, cu condiţia să percepem întotdeauna structura majoră a fazelor sale. În schimb, dacă modificăm în chip sensibil „tempo"-ul ritmul, rapiditatea cu care se prezintă fazele sale, fără să modificăm proporţia acestora, ritmul se va altera, va deveni altul. Această solidaritate intimă a structurii ritmurilor percepute — a ritmurilor estetice — cu puterile intuiţiei noastre, supuse legii perspectivelor, a fost în mod remarcabil subliniată de Hönigswald în studiile sale consacrate ritmului. Potrivit acestui autor, ritmul intuitiv nu oferă invariante care să poată fi conceptual definite ; el este invariant pentru conştiinţa care „survolează" spaţiul şi timpul. Ritmul intuitiv nu cere decît ca o structură să se repete identic. Este însă necesar pentru ca un atare ritm să se conserve, ca intervenţia conştiinţei

să poată efectua același act de coordonare, aducînd la aceeași totalitate fazele trecute, prezente și viitoare ale dezvoltării [1].

În actul apropierii proprietăților structurilor condițiilor gîndirii sau ale intuiției este necesar să distingem net invariantele cunoașterii, care au la bază identitatea conceptului în diferitele aplicații pe care le putem efectua, și invariantele estetice care au ca temei permanența intențiilor și actelor noastre, invariante care coordonează materialele intuiției sensibile. *Psihologia formei* a acordat puțină atenție acestor diferențe, întrucît ea se plasează direct în planul structurilor realității : ea caută structurile stabile ale spațiului fizic, fiziologic și ia în considerație numai în mod secundar modalitatea în care aceste structuri „se reflectă" în intuiție sau în cunoaștere [2]. Aceste diferențe au, dimpotrivă, o importanță deosebită, dacă vrem să înțelegem formele ca fiind corelative intențiilor și operațiunilor conștiinței. Cînd este vorba de cunoașterea intelectuală, structura ia o anumită distanță în raport cu materialele pe care le organizează : ea este directiva operațiilor care substituie ordinei sensibile o ordine de determinări construite [3]. Cînd este vorba de inten-

[1] *Vom Problem des Rythmus*, p. 24, 38—39, 62, 71—72.

[2] Metoda *Psihologiei formelor* constă, în mare, în a căuta, în structurile spațiului obiectiv, bazele „comune" experiențelor perceptive, cognitive și estetice. În acest fel procedează W. KOEHLER în *The place of value*, p. 70, 92, 98 și passim. Metoda unei fenomenologii a experienței nu poate să coincidă cu aceasta. Ea va trebui să ne facă să înțelegem diversitatea conținuturilor experienței noastre, începînd de la diversitatea scopurilor pe care conștiința le dirijează către structuri, și a operațiunilor pe care ea le efectuează asupra acestora.

[3] Într-o altă lucrare (*Formes structurées et modes productifs*, p. 1 și urm., 61 și urm.) în care ne-am plasat în perspectiva intelectului, am insistat asupra degajării inițiale a acestuia în raport cu legăturile sensibile : operațiile inițiale ale intelectului, ale cunoașterii, nu sînt acelea pe care conștiința le poate realiza în interiorul perspectivelor percepției, ci acelea care se sprijină pe invariante transperspective.

ţiile estetice, forma este, în cel mai înalt grad, „imanentă" materialelor sensibile. Ea, forma, este însăşi modul în care se articulează spaţiul sensibil, astfel încît componentele şi fazele ei continuă să cadă sub intuiţia unificatoare. Vom cerceta proprietăţile iniţiale ale formelor estetice în această regiune a spaţiilor-fenomene, regiune în care forma domină din interior organizarea diversităţii componentelor sensibile.

Dar, nu numai analiza raportului formelor estetice cu materialele necesită precizări, ci, deopotrivă, şi raportul acestor forme cu sfera semnificaţiilor care li se ataşează în mod direct. Structurile estetice au o anumită „comprehensiune", un anumit „conţinut de sens" a cărui măsură va fi fixată prin capacităţile conştiinţei intuitive, şi nu prin capacităţile conceptului. Această comprehensiune, în consecinţă, nu trebuie pusă în legătură cu actul cunoaşterii care unifică datele de observaţie, ci în legătură cu actul unei conştiinţe care concentrează într-o prezenţă unică, într-un moment privilegiat, experienţa trăită în înlănţuirea momentelor şi fazelor sale. Cu observaţia că măsura comprehensiunii estetice trebuie să fie considerată într-un mod destul de larg pentru a face loc liberei desfăşurări a actelor formatoare ale conştiinţei. O reflecţie asupra vieţii imaginilor în conştiinţă şi în experienţă ar putea constitui astfel, o bună introducere în fenomenologia artei.

A crea imaginea unui obiect, a unei situaţii, sau a unei fiinţe, înseamnă a grupa caracteristicile acestora în perspectiva unei anumite scheme intuitive, astfel încît aceasta să condenseze în ea sensul experienţelor noastre trecute relative la aceste obiecte şi să ne permită, deasemenea, să anticipăm experienţe eventuale, posibile. Forma imaginată, se naşte dintr-un proiect organizator : imaginea este condensarea unei perspective spirituale larg întinse în spaţiu şi timp. Dacă înţelegem imaginea ca modelul

formelor semnificante, vom putea observa că semnificația ei depășește cu mult însemnătatea semnificațiilor la care putem ajunge prin contactul imediat al organismului cu structura a ceea ce ne înconjoară. Așa cum am observat, *Psihologia formei* vede în echilibrul organismului nostru cu spațiul sursa primă a formelor organizate și a semnificațiilor legate de forme în general. Așadar, cîtă vreme în organismul nostru vor prevala anumite atitudini și se vor menține anumite obișnuințe, lumea exterioară va fi structurată după același model, trăind, astfel, o aceeași semnificație. Sub efectul aceleiași nevoi, sau aceleiași obișnuințe, unealta pe care am utilizat-o deja va fi înlocuită cu o alta, analogă : pentru a lovi am folosit un ciocan, dar în lipsa acestuia vom da unei pietre aceeași utilizare, același sens. Dar să notăm că geneza formelor și modelelor pornind de la instanțele echilibrului nostru organic cu lumea nu ne permite încă să înțelegem legătura formelor cu proiectele umane de mare însemnătate. Unealta umană nu s-ar fi născut dacă omul nu și-ar fi format imaginea unei structuri disponibile pe care s-o îmbogățească prin experiențe succesive raportate la un model mereu perfecționat, desăvîrșit.

Pentru a înțelege originea formelor estetice, este însă foarte important să luăm în considerație rolul modelelor intuitive care mențin unitatea scopului pe parcursul desfășurării alternativelor experienței ; să considerăm varietatea acțiunilor prin mijlocirea cărora conștiința își poate însuși experiența și îmbogăți modelul : trecerea permanentă, neîncetată, de la conținutul perceput la conținutul imaginat, de la acțiunea exersată în cîmpul lumii sensibile, la acțiunea liber normată. Trebuie să înțelegem așa cum ne propune Etienne Souriau, că, „între obiectul percepției și percepție se stabilește, prin mediația unei forme esențiale, ex-

presive, o continuitate reală" [1]. Trebuie să ne gîndim, în consecinţă, la diversitatea scopurilor şi acţiunilor conştiinţei, scopuri şi acţiuni care pot fi normate sub exigenţa aceleiaşi forme şi care pot îmbogăţi înţelegerea acesteia [2]. Existenţa operei de artă este inseparabilă de istoria percepţiilor, a imaginilor şi a modurilor intuitive de a vedea în care ea fixează în mod plastic modelul. Construcţia însăşi a operei de artă este un proces care coordonează o multitudine de faze şi modele, ocazia cristalizării unor foarte bogate reminiscenţe: ea rezumă un întreg dialog al spiritului cu sine [3].

Dacă, prin urmare, din sfera largă a formelor vizibile vrem să distingem formele estetice, nu vom putea face acest lucru decît invocînd bogăţia demersurilor comprehensive a năzuinţelor, intenţiilor şi acţiunilor conştiinţei controlate de aceste forme. Iar pentru a înţelege, pe de altă parte, că formele picturale includ semnificaţii care le sînt inerente, nu va fi cîtuşi de puţin necesar să le atribuim genul de imediatitate propriu contactului nostru organic cu lumea. Caracterul intuitiv al formelor picturale relevă o mare bogăţie de mediaţii: legăturile spaţiale şi formale cărora experienţa

---

[1] *Pensée vivante et perfection formelle*, p. 248.

[2] *Ibidem*. Lucrul posedă o istorie spirituală întrucît, „stabilit în domeniul gîndirii, el trăieşte aici cîteva clipe o viaţă, cînd mai clară, cînd mai umbrită, cînd mai intelectualizată, cînd mai afectivă, o viaţă care se desfăşoară în amintiri, regrete, dorinţe, acţiuni (adică integrînd în istoria sa formală ideaţiile) şi, în sfîrşit, va fi lansat din nou în evenimentele lumii exterioare, acolo unde aceste evenimente pot fi considerate ca prelungiri ale propriei noastre idei".

[3] Artiştii dezvăluie, uneori, bogăţia intenţională a operei picturale: PIGNON ne spune, de exemplu că „între diferitele părţi ale operei se naşte un dialog care face ca, pline de realităţi percepute în diferite momente, la diferite nivele şi condensate pe pînză, toate părţile să-şi corespundă (în DIEHL, *Les problèmes de la peinture*, p. 135).

spațiului le conferă sens, ne sînt restituite prin arta pictorului în condițiile unei viziuni unificate și condensate.

Această situație ne îngăduie să aducem în discuție o ultimă chestiune, și anume aceea referitoare la raporturile care se stabilesc între structurile perceputului și structurile viziunii picturale. Să precizăm că viziunea picturală este un nou mod de a percepe, dar ale cărui bogate semnificații nu aparțin formelor date în percepția noastră naturală. Distanța care se instalează între formele picturale și motivele naturale ale percepției face cu totul superfluă încercarea de a interpreta funcția normelor picturale, chiar cele mai elementare, pornind de la banala organizare a percepției vizuale. Și nu greșim cîtuși de puțin afirmînd că, prin însăși destinația lor, care este aceea de a oferi echivalentul spațial demersurilor intenționale ale spiritului, formele picturale trebuie să „suspende" clauzele cele mai restrictive pe care legile fizice sau fiziologice le impun vederii.

Adepții *Psihologiei formei* care, așa cum observam, pornesc de la aspectele obiective și „impersonale" ale experienței pentru a determina rațiunea structurilor formale, se referă uneori la formele picturale ca și cum acestea s-ar organiza sub presiunea unui fel de geometrie sau dinamică a formelor vizibile. Formele ar tinde să ocupe spațiul în așa fel încît, între diferitele lor părți să domnească maximum de regularitate și de simetrie compatibile cu diversitatea acestora, maximum de echilibru cu tensiunile care le opun [1]. Aceasta înseamnă

[1] Rudolf ARNHEIM — de exemplu — în *Art and visual perception*, p. 5—7 ; 355—358, introduce aceste concepte explicative în interpretarea propusă, dealtfel fenomenologic foarte bogată, a formelor picturale. Studiul lui EYSENCK, *The experimental study of the good gestalt*, poate fi dat ca exemplu al acestui tip de cercetare lansat în căutarea legilor energetice subiacente impresiilor estetice.

însă a aplica formelor estetice legile de echilibru proprii cîmpurilor fizice sau fiziologice. Se poate afirma că, într-adevăr, optimum-ul „armonic" al formelor picturale nu coincide cu optimum-ul fizic. Este însă foarte adevărat că, de pildă, atunci cînd percepem forme apropiate de formele regulate cum ar fi cercul sau elipsa, vederea noastră le corectează pînă la punctul în care ele să se confunde cu aceste forme. Dar să precizăm că pictorul operează la un nivel superior constrîngerilor vederii. El ne propune forme suficient de distincte — în raport cu formele regulate — pentru ca, în mod efectiv, conştiinţa să resimtă distanţa care le separă, tensiunile care rezultă din această discordanţă. În mod spontan, pictorul converteşte tendinţele constrîngătoare în intenţii motivate. El ne poate face să apreciem orientarea formelor către formele cele mai regulate, aşa cum deseori procedau pictorii Renaşterii, după cum, tot aşa, el ne poate face să apreciem, dimpotrivă, tendinţa formelor de a se îndepărta de regularităţi şi norme, aşa cum procedează, de exemplu, pictorii barocului. Într-un cuvînt, forma picturală se instalează în domeniul scopurilor şi valorilor, şi nu la nivelul constrîngerilor de fapt. Nu trebuie să ne aşteptăm, prin urmare, ca formele estetice să aibă modele suficiente în afara sferei estetice înseşi, în formele unei viziuni pre-estetice. Ele sînt produsele unei tehnici care conformîndu-se în ansamblul capacităţilor vederii, înscrie în spaţiu măsuri spirituale străine măsurilor fizice sau biologice.

Rezumînd observaţiile precedente, să notăm că stucturile estetice ţin, în ansamblu, de marea sferă a structurilor organice, semnificante, sferă pentru care formele perceptului şi imaginatului, formele oricărei comprehensiuni intuitive sînt tot atîtea exemple. Există o legătură de solidaritate internă între aceste forme

și materialele sensibile articulate. Prin această proprietate imanentă le putem distinge, dealtminteri, de formele abstracte, conceptuale. Mai mult încă. Aceste forme nu „semnifică" numai prin legătura cu obiectele pe care le semnalează, ci mai ales pentru că întrețin strînse raporturi cu sensibilitatea, cu activitatea, cu mișcările gîndirii și conștiinței noastre în general. Dar, așa cum am sugerat în cele de mai sus, formele estetice se detașează, în chiar sfera formelor semnificante, prin caracterul excepțional al puterii lor formatoare și expresive.

În perspectiva unei organizări de ordin superior, formele picturale coordonează experiența intuitivă a spațiilor sensibile care se dispersează în domeniile mărimii, figurii și calității. În acest fel, se poate spune că economia formelor picturale poartă conștiința spațiului și a valorilor spațiale la un nivel de integrare care nu poate exista în afara experienței picturale. Formele picturale, pe de altă parte, devin un punct privilegiat de sprijin pentru scopurile conștiinței, punctul de întîlnire, altfel spus, al actelor capacității noastre de a percepe și imagina, de a înțelege și construi. Capacitatea semnificativă a formelor picturale devine inteligibilă numai dacă ne plasăm în inima demersurilor intenționale proprii conștiinței estetice. Ele nu spun nimic, dimpotrivă, dacă ne plasăm în afara sferei intenționale, în sfera interferențelor contingente dintre conștiință și spațiu. Unificînd imaginea noastră asupra spațiului, forma picturală unifică, în același timp, temele experienței și comprehensiunii noastre asupra existenței spațiale. În sfîrșit, formele picturale trebuie înțelese ca modele autonome legate, evident, de modelele percepției, dar fără să respecte în mod necesar organizarea acestora. Formele picturale sînt forme construite. Or, tocmai proprietatea de a fi construite privește însăși puterea lor de a ordona sensibilul și de a exterioriza semnificațiile. Numai la

nivelul formelor artificiale și construite ale picturii, motivele latente ale experienței noastre intuitive a spațiului își găsesc o formulare adecvată. Iată cîteva din propozițiile pe care ne propunem să le examinăm și să le clarificăm în primul rînd.

Aceste cîteva teme de reflecție justifică, pe de altă parte, ordinea pe care o vom urma în studiul propus asupra formelor. În general, vom cerceta, și anume în modurile concrete ale experienței spațiale, sursele modelelor formale a căror realizare și împlinire le vom găsi în experiențele picturii. Vom examina, prin urmare, trecerea structurilor specifice nivelului pre-estetic al vederii, la nivelul de organizare estetică propriu artei. Procedînd în acest fel, vom putea marca punctul de legătură al acestor expresii și valori, care conferă operei semnificație formală în registrul structurilor sensibile. Dar, pentru a fixa aceste probleme, vom angaja cercetarea sub incidența a trei puncte principale de vedere, care corespund fiecăreia din părțile acestei lucrări.

În prima parte vom urmări mișcarea de la forme la semnificații : vom examina diversitatea structurilor sensibile — figuri, vectori, calități, alcătuiri și ritmuri — care generează și susțin sentimentul spațiilor organizate, inteligibile și pe care pictorul le integrează spațiului construit, expresiv al operei. În partea a doua vom proceda în sens invers, adică pornind de la semnificații, de la intenția expresivă la forme. În acest cadru vom lua în considerație activitățile subiectului care percepe, imaginează și concepe, care creează și se exprimă pentru a recunoaște în formele estetice manifestările acestor activități și, de asemenea, pentru a arăta în ce fel efortul formator al pictorului ridică la un grad superior posibilitatea de a exterioriza semnificații. În sfîrșit, în ultima parte, a lucrării vom examina opera de artă în

ea însăşi, ca fiind cadrul în care se împlineşte viaţa mutuală a formelor şi semnificaţiilor: în construcţiile şi în artificiile artei vom recunoaşte, astfel, condiţiile indispensabile desăvîrşirii experienţelor noastre formale.

Scanned with CamScanner

Prima parte

DIVERSITATEA ŞI COLABORAREA COMPONENTELOR STRUCTURALE ÎN SPAŢIILE VIZIUNII ŞI ALE PICTURII

Scanned with CamScanner

Observații asupra corespondențelor dintre spațiul receptiv și spațiul pictural

Aspectul formal al efectelor picturale ține de înlănțuirea factorilor sensibili în totalități unificate. În pictură, liniile, volumele și intervalele, culorile și valorile, luminile și umbrele formează complexe articulate și fără încetare diversificate. Aceste totalități nu sînt însă simple asamblări de termeni mutual indiferenți. Dimpotrivă, relevă întotdeauna o rațiune internă de articulare și organizare : ele contribuie la configurarea economiei tectonice, plastice a spațiului pictural. Să mai notăm, pe de altă parte, că, în pictură, înlănțuirile sau îmbinările nu sînt cîtuși de puțin indiferente expresiei însăși a operei. Ele contribuie la efectul pe care îl produce asupra sensibilității spectatorului suscitînd emoții și imagini, furnizînd gîndirii, în același timp, motive de comprehensiune. Expresia tabloului nu ține de subiectul reprezentat, de obiectele figurate, ci de aceste aspecte formale, cel puțin în parte [1].

[1] MATISSE, printre alții, a insistat în mod deosebit asupra laturii formale a expresiei : „Pentru mine, expresia nu rezidă în patima care transfigurează o față sau care se va afirma într-o mișcare violentă. Ea există în întreaga dispunere a tabloului. Locul pe care-l ocupă corpurile, golurile dintre ele, proporțiile, totul are rolul său. Compoziția este arta de a aranja în manieră decorativă diversele elemente de care pictorul dispune pentru a-și exprima sentimentele". *Notes d'un peintre*, p. 733.

Se poate spune că pictorul instaurează sau instituie un spațiu mai puternic structurat în raport cu spațiile experienței noastre obișnuite și că, grație organizării acestui spațiu, el ne permite să realizăm actul unei viziuni pătrunzătoare și unificate.

Pentru a ne forma o idee clară în legătură cu această valoare, totodată structurală și expresivă, a spațiului pictural, este absolut necesar să suspendăm, cel puțin provizoriu, ceea ce în reprezentarea picturală aparține în chip decisiv subiectului tratat și sensului său, pentru a lua în considerație raporturile formale în ele însele. Dealtminteri, pictura non-figurativă realizează efectiv această separație, întrucît ea pune un accent aproape exclusiv pe relațiile formale. În ceea ce privește pictura figurativă vom avea deseori prilejul să remarcăm funcția pe care, în această modalitate, o dețin valorile formale, valori care se întrepătrund cu valorile asociate obiectelor, subiectelor sau temelor. Dar, operînd suspendarea la care tocmai ne-am referit vom constata numaidecît că obiectul fundamental al picturii rămîne acordul anumitor conținuturi sensibile cu spațiul care le înglobează și le articulează. Masele, conturuirile și tonurile vor deveni, astfel, conținuturile înseși ale percepției picturale. Facem imediat precizarea că ele vor fi integrate în organizări de ordin superior, că aceste conținuturi se vor dispune și se vor delimita unele față de altele în funcție de raporturi tectonice sau plastice ; că ele se vor echilibra unele cu altele și se vor orienta unele față de altele ca și cum ar fi prinse într-un cadru dinamic de forțe și tendințe ; că, însfîrșit, aceste conținuturi se vor înlănțui unele cu celelalte în funcție de desfășurări ritmice și armonice. Acestea sînt legăturile formale care ne fac sensibile, evidente, raporturile spațiului pictural cu conținuturile pe care le înglobează.

Organizarea formală a spaţiilor artei nu rămîne însă în afara oricărei analogii cu organizarea formală a spaţiului percepţiilor noastre în genere. Ea apare de îndată ce facem abstracţie de lucrurile şi evenimentele care există, sau se desfăşoară în spaţiul perceput, şi dacă vom înţelege spaţiul perceput ca înlănţuire a figurilor şi calităţilor sensibile care formează un spectacol unificat pentru privire. Dar pentru ca analogia să fie valabilă este absolut necesar, de asemenea, să evităm a confunda coexistenţa aspectelor sensibile care se oferă viziunii cu structura unui spaţiu geometric sau fizic, întrucît, în acest caz, am avea de a face cu legi de juxtapunere, de compoziţie şi de condiţionare, şi nu cu participarea aspectelor fenomenale la un fenomen unificant. Dacă însă vom considera înlănţuirea formelor-fenomene în cosmosul vizibil, vom putea găsi aici principalele componente şi principalele corespondenţe care se regăsesc şi în spectacolul pictural. Vom regăsi aici, de asemenea, semnificaţii şi expresii intim legate de forme aşa cum acestea ne apar în spaţiile picturii. De fapt, ar fi să concepem în mod cu totul defectuos organizarea formală a spaţiului pictural, dacă am considera-o ca fiind ruptă de sursa din care izvorăşte : organizarea lumii vizibile aşa cum o percepem şi o trăim. Aceasta nu înseamnă însă că între cele două moduri de organizare — acela al spaţiului percepţiilor şi acela al spaţiului pictural — ar exista o congruenţă completă. Pentru a clarifica problemele pe care ni le vom pune în legătură cu acest subiect, vom sugera că organizarea spaţiului pictural relevă o coerenţă mai ideală şi mai intrinsecă în raport cu organizarea spaţiilor percepţiei. Spaţiul pictural nu este determinat de condiţii străine structurii sale. El izvorăşte în întregime din unitatea unui scop, căreia îi corespunde unitatea unei viziuni, a unui intuiţii. În această măsură, spaţiul pictural se îndepărtează de natura spaţiilor sensibile proprii per-

cepţiei, spaţii care sînt dependente de legile existenţei reale şi care ni se oferă, de fiecare dată, ca perspective orientate spre realitate. Dar să încercăm acum să fixăm analiza în punctul în care organizarea spaţiului sensibil şi organizarea spaţiului pictural se leagă şi se separă una de alta.

Spaţiul viziunii naturale este o totalitate coerentă de fenomene. Coerentă — spunem — pentru că structurile sale fundamentale se reflectă în diferite registre ale intuiţiei noastre sensibile. Nu s-ar putea justifica, de exemplu, stabilirea unei disjuncţii nete între aspectele „geometrice" ale lumii, aspecte pe care le surprindem prin cooperarea văzului, mişcărilor şi simţului nostru tactil, şi aspectele lumii spaţiale considerate „calitative", pentru că ele pun în evidenţă domeniul pur vizual al culorilor şi valorilor. O separaţie radicală ar constitui, fără îndoială, o eroare care s-ar datora proiectării asupra fenomenului vizibil a unor distincţii valabile cu deosebire la nivelul cunoaşterii, al ştiinţei. Este însă cît se poate de clar faptul că o existenţă geometrică sau fizică, înţeleasă potrivit legilor ştiinţei, se defineşte prin proprietăţi cu totul străine domeniului calităţilor sensibile. În alţi termeni se va pune însă problema geometriilor percepţiei, geometrii care se deschid asupra aceluiaşi spaţiu prezentat de calităţile sensibile. În perspectiva unei „geometrii naturale" a figurilor, de exemplu, un obiect presupune un spaţiu intern, plin, separat de spaţiul extern, gol, printr-o suprafaţă limită. Or, distincţiile la care ne referim îşi găsesc echivalentul în registrul spaţiilor colorate : acestea comportă tonuri care caracterizează suprafeţe nete şi fără adîncime ; altele comportă tonuri care caracterizează spaţiul liber, difuzante şi radiante ; în sfîrşit, tonalităţi care indică profunzimea in-

ternă a obiectelor, cum ar fi, de pildă, transparența mineralelor și fluidelor, strălucirea metalelor, reflexul tern al substanțelor poroase etc. Putem sublinia, în consecință, existența unor corespondențe între registrele geometrice și cele colorate ale percepției [1]. Arta picturală este pe deplin interesată în valorificarea acestor corespondențe, și anume în măsura în care particularitățile figurale sînt fără încetare intensificate prin caracteristicile tonale, și, deasemenea, în măsura în care ea poate pune în valoare un singur registru sensibil, în particular registrul tonal, pentru a ne da sentimentul total și complet al structurii spațiului.

Și dacă, totuși, prin bogăția corespondențelor, lumea percepției este inspiratoarea lumii picturale, principiul ei de organizare rămîne prea aproape de structurile și dependențele existenței reale pentru a putea găsi în ea principiul de organizare al lumii picturale. Aceasta din urmă reflectă în toate aspectele și sub toate componentele sale calitative, unitatea unui scop constructiv, unitatea de principiu al unei anumite viziuni. În lumea percepțiilor reale, de pildă, culoarea este și rămîne doar unul din aspectele substanței lucrurilor: un aspect printre atîtea altele. Pentru privirea noastră ea traduce situația unui anumit lucru într-o anumită lumină. Arta, dimpotrivă, introduce în fenomenologia culorilor o nouă dimensiune, și anume aceea a necesităților mai constructive, mai ideale. O artă inspirată de Cézanne, de pildă, va alege în mod liber culorile, astfel încît ele să intensifice relieful aparent al lu-

[1] Jean NOGUÉ face din corespondența registrelor sensibile o proprietate fundamentală a spațiilor percepției. „Se poate spune că fiecare calitate definește în felul ei un anumit cîmp spațial, iar spațiul apare ca format prin suprapunerea acestor diferite cîmpuri sensibile care se acoperă, dar care își relevă fiecare originalitatea" (*Esquisse d'un système des qualités sensibles*, p. 58).

crurilor. O artă de inspirație cubistă le va alege în mod și mai liber încă, astfel încît să pună în mișcare „fațete spațiale" eliberate de orice aderență la obiect. Aceasta revine a spune că un element pictural își dobîndește funcția, mai înainte de toate, în cadrul structurii totale, ca o componentă a structurii pe deplin inteligibile care este organismul pictural. În pictura „figurativă", opera își găsește echilibrul sub o dublă exigență: ea reține ceva din bogăția corespondențelor lumii percepute, propunîndu-ne, în același timp, implicațiile cele mai riguroase proprii elementelor unei structuri picturale integrate.

Prin urmare, a considera înlănțuirea fenomenală a elementelor spațiului perceput, ca și aceea a elementelor spațiului pictural înseamnă a ne plasa, deopotrivă, pe terenul unor similitudini și opoziții. Putem aduce însă o precizare de același ordin în ceea ce privește sfera expresiilor și semnificațiilor despre care am afirmat că se leagă strîns de structura spațiului-fenomen. Într-adevăr, arta repetă, pe un plan de idealitate mai elevat legătura formei cu sensul, legătură care se conturează deja la nivelul actului de percepere. Acesta, la rîndul său, configurează domeniul originar al legăturilor formei cu sensul. Așadar, a considera lucrul perceput ca fiind total disociat de atitudinile, de actele și prezența noastră subiectivă în lume, înseamnă a-l confunda în chip nepermis cu un obiect de cunoaștere. Nu se ține seama, în acest caz, de natura formei percepute, ceea ce face ca legătura sau înrudirea dintre forma estetică și forma percepută să devină ininteligibilă. A ne apropria spațiul percepțiilor înseamnă a ne apropria formele cu întregul ansamblu de semnificații care aderă

 la ele, prin faptul că acestea servesc drept

mediații între conștiință și lume[1]. Arta nu întrerupe fluxul care unește formele cu atitudinile conștiinței. Dar, așa cum am mai remarcat, ea transpune raportul formelor-fenomene pe un plan al analogiilor ideale; transpune, de asemenea, semnificațiile legate de forme pe planul idealității, și anume în înțelesul că arta suspendă mișcarea atitudinilor și intențiilor noastre cîtă vreme acestea se îndreaptă în mod natural către lucrurile reale. Arta desfășoară, dimpotrivă, un sistem purificat de acte și valori, pe care conștiința le efectuează în mod „gratuit", sprijinindu-se pe aceste forme pure care îi sînt sprijin și ghid. Transformarea la care arta supune semnificațiile și expresiile lumii percepute poate fi ilustrată prin cîteva exemple, astfel încît să ne putem forma în prealabil o idee în legătură cu jocul structurilor și semnificațiilor în cîmpul experienței noastre intuitive.

În experiența noastră perceptivă, trăsături structurale cum ar fi contururile sau colorația ne redau situația lucrurilor în spațiu, ne semnalează existența lucrului așa cum se decupează acesta pe fondul spațiului înconjurător. Dar pe măsură ce trăsăturile structurale în discuție prilejuiesc cunoașterea obiectului, ele orientează, în același timp, activitatea și conștiința noastră asupra existenței acestuia pînă la punctul în care se poate spune că propria noastră existență este cointeresată în existența obiectului. Putem afirma chiar că ele generează o atare situație în modalități diferite. Conturul,

[1] MERLEAU-PONTY definește spațiu perceput prin legăturile acestuia cu intențiile conștiinței. „Spațiul nu este mediul (real sau logic) în care se dispun lucrurile, ci mijlocul prin care poziția lucrurilor devine posibilă". (*Phénoménologie de la perception*, p. 281). „A avea experiența unei structuri nu înseamnă a o primi pasiv în sine, ci a o trăi, a o prelua și a o asuma, regăsindu-i astfel sensul imanent" (ibid., p. 299).

de pildă, este o limită precisă. El separă regiunea spațiului în care mișcările noastre pot să se desfășoare în mod arbitrar, de regiunea în care acestea trebuie să se aplice exact pentru a circumscrie și a defini lucrul. Conturul solicită aspectele practice sau intelective ale experienței. Diferențierea lucrului și a împrejurimii, pe de altă parte, și anume așa cum aceasta se realizează în registrul sensibilității noastre tonale, are o valoare mult mai afectivă. Culoarea suprafeței ne dezvăluie obiectul ca existență opacă, limitînd astfel cîmpul propriei noastre existențe, în timp ce tonalitatea atmosferei și a luminii, corespunzînd mediului, o pătrunde. Actul prin care distingem culorile de suprafață și culorile de atmosferă cuprinde opoziția anumitor categorii existențiale: mediul nostru vital are, pe de o parte, limitele sale precise, iar pe de alta, cîmpul său liber de expansiune. Revenind acum la contur și colorație, putem afirma că, propunîndu-ne obiectul, aceste trăsături structurale solicită eul să-și exercite puteri și să adopte atitudini diferite: ele ne dezvăluie obiectul, concomitent, sub categoriile concordante și calitativ distincte ale intuiției.

Corespondențele, ca și polaritățile de valori la care ne referim sînt prezente nu numai în sfera percepției, ci și în sfera artei. Cu observația că prin actul artistic ele trec de la un stadiu „implicit" la unul „explicit", întrucît nu mai sînt subordonate motivelor acțiunii: în această nouă ordine ele valorează în și pentru ele însele. Atunci cînd arta, îndepărtîndu-se de domeniul acțiunii, utilizează în mod liber limitele figurale sau diferențierile tonale, ea permite semnificațiilor și valorilor aderente la forme să-și manifeste capacitățile în mod liber. Conturul pictural, de pildă, nu mai este limita unui lucru real, ci funcționează ca schemă a unei experiențe care solicită privirea sau mîna să desfășoare în spațiu traiectorii precise. În mod similar, suprafața colo-

rată valorează pentru pictor în afara lucrului pe care ea îl localizează. În actul pictural ea este uneori punctul de contact între tonul local și atmosferă, cunoscute fiind efectele foarte bogate pe care pictorul știe să le extragă din maniera în care el face ca lucrul să trăiască în atmosferă. El utilizează suprafața colorată pentru a afirma individualitatea lucrului făcîndu-l să participe la viața cosmică. Astfel, că, pe măsură ce „derealizează" lumea percepută, pictorul eliberează, efectiv, o întreagă sferă de semnificații pe care conștiința le atașează formelor și calităților vizibile.

Dar să ne oprim asupra unui exemplu care ne va reaminti că pictorul nu face accesibilă numai valoarea conținuturilor sensibile, ci și valoarea înseși a ordinei spațiale care integrează aceste conținuturi. El idealizează proprietățile spațiului concret al percepției, pe care nu trebuie să le concepem ca fiind cadrul geometric de existență al lucrurilor, ci ca ordine tectonică în funcție de care percepția și acțiunea intră în posesiunea lumii. Să precizăm, așadar, că în mediul percepției, „lărgimea" și „profunzimea", nu sînt pure dimensiuni geometrice care ar putea fi, printr-o transformare de coordonate, substituite una prin alta. Lărgimea și profunzimea impun lucrurilor relații diferite cu eul, regimuri diferite de existență. Lucrurile dispuse în lărgime, de exemplu, sînt pentru noi în mod egal disponibile, și anume în sensul că ele se situează la același nivel al existenței fenomenale ; ele se disting cu deosebire prin structura lor, prin *Sosein*. Dimpotrivă, lucrurile dispuse în profunzime se situează la nivele diferite de disponibilitate, „de iminență" ; ele se disting prin însăși gradul lor de existență, prin *Dasein*.

Or, lumea pictorului își are obîrșia în tectonica spațiului perceput, mai degrabă decît într-o geometrie a spațiului. Numai că, vom preciza, el suprimă caracterele reale de disponibilitate și de iminență care se leagă de conduita

noastră și care se exercită în lumea reală. Altfel spus, el utilizează în mod liber diferența calitativă a dimensiunilor spațiului vizibil, și anume în scopul de a da un relief mai expresiv conținutului operei. El ar putea utiliza dispunerea formelor în lărgime, de exemplu, pentru a conferi compoziției o osatură netă și statică, după cum, tot așa, el ar putea utiliza dispunerea formelor în profunzime în scopul de a introduce tranzițiile sau deformațiile. El poate apela și la alte alternative : el se poate prevala de desfășurarea în lărgime pentru a conferi mișcărilor formula cea mai evidentă și mai diferențiată ; poate utiliza desfășurarea în profunzime pentru ca, de astă dată, să introducă în acte mai multă ambiguitate, mai multe virtualități. Astfel încît, compoziția picturală va fi un dozaj subtil al posibilităților lărgimii și profunzimii, dozaj care variază în funcție de stil. Dacă, de exemplu, pictorul își propune să păstreze și să valorifice caracterul perspectiv al spațiului perceput, el va trebui să pună această resursă tectonică în serviciul unei proiecții picturale, proiecție care cere ca spațiul să aibă unitatea unei construcții și să reflecte unitatea viziunii.

În cele de mai sus am încercat să înțelegem în ce fel poate fi tributară pictura, chiar și în formalismele ei, structurilor perceputului, și in ce fel ea poate desfășura, dincolo de ele, lumea ideală a structurilor. Putem apropia structurile picturale de acelea ale lumii percepute, dar cu condiția să concepem spațiul perceput ca o corelație de forme sensibile și, în același timp, diferite și complementare, și, de asemenea, cu condiția să adăugăm acestei unități diversificate o unitate ea însăși diversificată a semnificațiilor și valorilor pe care conștiința le trăiește și le resimte în contact cu formele. Spațiul pictural este el însuși o economie de structuri care intră, fiecare cu

puteri proprii, într-un echilibru de ansamblu ; fiecare din ele are o vocaţie deosebită în a manifesta anumite semnificaţii şi anumite valori, astfel incit complexul structurilor operei să poată genera o semnificaţie totală, un fel de corolar al semnificaţiilor diversificate. Comparată cu aceea a lumii percepute, organizarea picturală se stabileşte, totuşi, pe un plan ideal de existenţă, plan în care proiectul structural prevalează asupra legăturilor impuse din exterior. Mai mult încă. Detaşate de experienţa reală, semnificaţiile se propun înţelegerii noastre pentru ele însele. Dealtminteri, în această primă parte a studiului vom căuta să cunoaştem şi să înţelegem mai bine corespondenţa de la structură la structură, şi de la valoare la valoare, care uneşte formele spaţiului perceput cu formele spaţiului pictural.

Analizele structurale pe care le preconizăm au menirea să ne facă evidentă diversitatea şi complementaritatea componentelor fenomenului vizibil şi fenomenului pictural. Vom alege în acest sens cîteva exemple de structuri, dar nu atît în scopul de a fi cît mai exhaustiv în cercetarea noastră, ci cu deosebire în ideea de a accentua anumite polarităţi şi complementarităţi în ordinea formelor semnificante. Vom căuta complementarităţi asemănătoare, mai întîi, la nivelul structurilor elementare organizatoare ale materialelor picturale, apoi la nivelul structurilor globale ale spaţiului pictural.

Abordarea organizării elementelor picturale ne va îngădui, în următoarele trei capitole, să prezentăm, mai întîi, problema închiderilor şi limitelor, apoi factorii vectoriali şi tensionali şi, însfîrşit, compoziţiile colorate. Aceasta înseamnă să opunem şi să conjugăm diferite raţiuni organizatoare, să trecem de la determinări mai stricte la înlănţuiri mai mobile sau mai fluente ; înseamnă, în acelaşi timp, să evocăm diferitele nivele ale semnificaţiei picturale, raporturile variate care se stabilesc între forma picturală şi conştiinţa sau activitatea

noastră. Pentru că, dacă, pe de o parte, contururile geometrice conferă privirii şi mîinii suportul cel mai precis şi mai obiectiv asupra formelor vizibile, vectorialităţile sau alunecările de mase, pe de altă parte, angajează cu deosebire intuiţia şi posesiunea dinamică a spaţiului. La această observaţie trebuie să adăugăm că, alcătuirile sau compoziţiile colorate fac ca organismul şi simţurile noastre să intre în rezonanţă intimă cu fenomenul vizibil.

În ultimele două capitole ale acestei părţi vom transporta rezultatele cercetării polarităţilor experienţei picturale la nivelul legilor înseşi de articulare ale spaţiului pictural ; va fi vorba, din nou, de polarităţile structurilor şi semnificaţiilor. Vom opune şi vom conjuga raporturile tectonice, raporturi care ţin, mai cu seamă, de inteligenţa ordonatoare şi de simţul geometric al spaţiului, după care vom trece la examenul raporturilor plastice, raporturi care dezvăluie mai ales capacitatea noastră de evaluare vizuală şi tactilă, simţul fizic al spaţiului. În sfîrşit, vom trece la analiza raporturilor ritmice sau „agogice", raporturi care privesc sentimentul devenirii şi care înscriu în spaţiu analogiile duratei. Înscriindu-ne în acest cadru general al complementarităţilor ne vom apropia, poate, aspectele care fac posibilă compararea lumilor viziunii naturale cu lumile picturii, a trăsăturilor care fac din cîmpul pictural o economie mobilă şi diversificată de forme şi semnificaţii.

I. FORMELE DELIMITANTE ÎN DOMENIILE PERCEPUTULUI ŞI COMPORTAMENTULUI ŞI ÎN ARTA PICTURALĂ

Jocul limitelor, liniilor, planurilor sau volumelor nu constituie, fără îndoială, raţiunea fundamentală a efectului pictural. Aşa cum vom sublinia în momentul în care vom lua în discuţie aspectele dinamice ale operei, spaţiul pictorului are întotdeauna ceva din conţinutul diversificat şi mobil generat de porţiunile sau de masele colorate. Există, totuşi, suficiente motive pentru a aborda problematica spaţiilor picturale pornind de la componentele acestora, şi anume de la cele mai apropiate de „geometria" figurilor. Aceasta pentru că fixarea privirii sau acţiunii asupra lumii obiectelor începe, în primul rînd, prin fixarea unui contur sau a unei limite. Existenţa obiectelor distincte, fie că sînt reale sau fictive, depinde, mai cu seamă, de această funcţie a formelor — contur sau limită — care le „defineşte" în spaţiul vizibil.

Considerăm deseori, cînd este vorba de pictură, că un cutare obiect este mai mult sau mai puţin real sau fictiv. Pe drept cuvînt, pentru că, în funcţie de opţiunea pictorului — care îşi poate propune să figureze sau, dimpotrivă, să evite figuraţia — limitele evocă, deopotrivă, atît individualitatea lucrurilor din spaţiul real, cît şi prezenţa a ceva ireal. Pentru a marca această diferenţă, propunem in-

troducerea termenilor „figură" şi „configuraţie". Utilizînd primul termen, avem în vedere funcţia limitelor în actul de „a figura": ele contribuie, în acest caz, la definirea lucrului în spaţiu prin contur sau suprafaţă, la situarea lui în raport cu celelalte lucruri care ocupă acelaşi spaţiu. Utilizînd cel de al doilea termen — acela de „configuraţie" — avem în vedere înlănţuirile de elemente punctuale, lineare sau plane, care nu respectă conturul lucrurilor şi nici proprietăţile, *situs*-ul spaţiului obiectual, dar care, prin faptul că decupează şi articulează cîmpul viziunii, introduc o aparenţă de obiectivitate şi detaşează totalităţile parţiale în cadrul totalităţii vizibile.

Să notăm că aceste două aspecte ale delimitării îşi păstrează sensul şi pentru fenomenologia obiectelor care intră în cîmpul viziunii nautrale. În lumea reală, un lucru se impune viziunii noastre prin proprietatea sa de a fi închis în sine, adică prin ceea ce face ca sfera sa de existenţă să fie delimitată cu precizie în raport cu alte lucruri, sau în raport cu mediul, ilimitat şi indeterminat, în care există. Dar, aşa cum au remarcat psihologii inspiraţi din cercetările *Psihologiei formelor*, chiar atunci cînd forma pierde contactul cu fizionomia reală a lucrului, chiar cînd se reduce la starea de pură configuraţie, ea nu-şi pierde funcţia delimitantă, segregatoare: într-o configuraţie arbitrară de linii şi suprafeţe, zonele încheiate, închise îşi asumă funcţia de a defini existenţele pozitive, „obiectele" virtuale, în timp ce zonele cele mai deschise, neîncheiate, tind să definească existenţele negative, intervalele, non-existenţa [1].

Condiţiile fenomenologice la care ne referim nu sînt străine experienţei artistice. Cînd pictura „figurează", ea idealizează şi purifică formele naturale, accentuează proprietăţile liniei

[1] R. ARNHEIM, *Art and visual perception*, p. 184—185, 194—195.

sau ale curbei, proeminențelor sau intrîndurilor, ale stabilității sau flexibilității etc. Intervenția acestor „geometrii calitative" întărește contactul plastic între obiecte și subliniază intensitatea valorilor spațiale. Pictura non-figurativă, la rîndul ei, speculează în mod sistematic capacitatea configurațiilor pure de a crea, prin asamblaje și contraste, spațialități, obiecte fictive. O comparație între rolul pe care îl deține, în operele cele mai construite ale *Quattrocento*-ului, echilibrul purificat al contururilor și volumelor (il. 1) și rolul ce revine, în pictura de inspirație cubistă, înlănțuirilor pur formale (il. 9), ne va spune foarte multe lucruri în legătură cu plastica formelor și în legătură, mai ales, cu resursele formale de care dispun : fie că idealizează profilul figural al lucrurilor în spațiu, fie că ele caută, în raporturile configuraționale, baza a *priori* în perspectiva căreia ordinea spațială să fie reconstruită.

După cum se poate observa, analiza varietății tipurilor de delimitare proprii cîmpului vizibil ne oferă deja o imagine clară asupra posibilităților constructive ale artei. Ar fi să păcătuim însă grav împotriva artei, dacă am considera că formele ar exista în ele însele, dacă nu am evoca natura experiențelor care permit subiectului să intre în posesiunea lumii obiectelor prin intermediul formelor delimitante. Într-adevăr, unele experiențe vor fi mai apropiate de intuiția pasivă, altele mai apropiate de actele spirituale proprii comprehensiunii, altele, în sfîrșit, se vor afla în vecinătatea unei acțiuni sau practici formatoare. Arta se situează astfel, la punctul de joncțiune al momentelor mai mult sau mai puțin pasive sau active ale sintezei obiectivante.

Una din contribuțiile principale ale *Psihologiei formei* constă în a fi demonstrat în ce măsură rațiunile discriminării sau ale delimi-

tării sînt înscrise în puterile imediate, receptive, ale percepției vizuale : aceasta realizează — asupra oricărui conținut furnizat — distincția dintre figură și fond și discerne, în același timp, legăturile stabile și solide care unesc părțile unui obiect de legăturile mai laxe care unesc obiectele cu ceea ce le înconjoară. Ceea ce am afirmat deja în legătură cu virtuțile obiectivante ale anumitor contururi — convexe, accentuate, ascuțite etc. — poate servi ca o ilustrare a rațiunilor în discuție [1]. Dar să observăm că între domeniul unei comprehensiuni pasive, condiționată de natura însăși a conținuturilor care se oferă privirii, și domeniul unei comprehensiuni mai active, nu se poate stabili existența unei rupturi. Dacă, potrivit vocabularului filosofic tradițional, numim „apercepție" latura activă a comprehensiunilor intuitive, va trebui să spunem că factorii aperceptivi afluează continuu în sfera experiențelor percepției, că ponderea factorilor „perceptivi" sau „aperceptivi" în sesizarea cutărei sau cutărei forme este o chestiune de echilibru sau de grad. Cînd, de pildă, o figură-limită se prezintă cu oarecare ambiguitate, orientarea implicită a apercepției noastre este aceea care decide care formă, dintre formele posibile, urmează să se obiectiveze înaintea privirii : conturul unui volum cubic, de exemplu, ar putea să apară ca limită externă a unui solid văzut din afară, sau ca limită, cadru al unui spațiu văzut din interior. În acest caz ambiguu, indicația care ar putea fi dată indirect subiectului percepător de a vedea forma „în relief" sau „în adîncime", va decide în legătură cu soluția pe care o va adopta.

Viața percepției sau apercepției determină posibilitatea noastră de a sesiza formele, con-

[1] P. GUILLAUME (*Psychologie de la forme*, p. 48—78) ne face clară ideea varietății rațiunilor de „segregație care se exercită într-un mod imanent percepției.

ferindu-i o anumită mobilitate. Nu va fi spus însă totul în privința condițiilor care ne permit să in-formăm spațiul, dacă nu facem să intervină inițiativa propriu-zis activă : aceea a mîinii care explorează sau formează contururile și volumele, și aceea a imaginației care orientează ceea ce întreprinde și realizează mîna. A obiectiva înseamnă, în acest context, a reconstitui, iar răspunsul decisiv în legătură cu formele indecise sau ambigui constă, în primul rînd, în a le defini realizîndu-le, în a le prescrie un contur și axe directoare. Astfel reluată și reconstituită, forma este mai degrabă echivalentul decît replica formei inițial date, pentru că ea a primit rațiuni înscrise în registrul larg al disponibilităților noastre constructive, și pentru că, în al doilea rînd, ea există în noul mediu în care este reprodusă : în planul figurației. Dobîndim experiența formelor-limite din momentul în care percepem și apercepem, din momentul în care intrăm în posesiunea formelor acționînd. La toate aceste nivele, dealtfel, întrucît delimităm lucruri și articulăm spațiul, constituim, atît „figuri" cît și „configurații". Aceștia sînt termenii posibili de comparație între experiența naturală a spațiului și experiențele picturii. Căci opera picturală se întemeiază, deasemenea, pe dialogul dintre viziune și operațiile active ale mîinii. Cîmpul ei de operații se situează între polii concreți și formali ai existenței structurilor, între „figuri" și „configurații". Cu observația foarte importantă că arta nu este tributară întîlnirii întîmplătoare a lucrurilor percepute. Ea dispune de un spațiu ideal în care poate utiliza în chip sistematic formele pentru a construi obiecte expresive sau pentru a articula spațiul conform unor raporturi inteligibile. Chestiunea care ni se pune este aceea de a recunoaște în „fenomenul" vizibil, organizat în funcție de exigențele privirii, apercepției și activității, o primă schiță a valorilor estetice și de a regăsi aceste valori, la

un nivel ideal în opera picturală care dispune în mod liber formele în funcție de scopurile sale creatoare.

*

Percepția nu este o geometrie exactă a formelor, ci un ansamblu de forme organizate pentru privire. Ea respectă trăsăturile generale ale datului obiectiv, ceea ce am putea numi constantele spațiale ale figurii sau ale mărimii, dar ni le prezintă regularizate, normalizate, apropiate deja de modelele formei estetice. În interiorul însăși al percepției subzistă o anumită tensiune, un anumit echilibru între condițiile exactitudinii figurale și condițiile purității configuraționale. Această situație nu poate fi însă pe deplin înțeleasă decît sub condiția să considerăm obiectul perceput din perspectiva statutului său de „fenomen", dacă vom considera că spațiul perceput se organizează din rațiuni de asemănare și de concordanță internă, rațiuni în care intervin, deopotrivă, motivele care țin de economia obiectului văzut și motivele care țin de situația, de atitudinea subiectului care percepe.

O experiență comună în psihologie ar putea să ne indice trăsăturile și motivele acestor polarități perceptive. Vom privi un desen de formă dreptunghiulară, așezat pe o masă orizontală, în așa fel încît unghiul pe care îl face masa cu axa viziunii să fie oblic, și vom deplasa punctul de observație în așa fel încît direcția și unghiul privirii să varieze. „Proiecția retiniană" a figurii ar putea trece prin diferite forme care, în ele însele, se apropie de trapez, romb etc. Totuși, figura efectiv văzută va face proba unei notabile stabilități, ea se va menține ca un dreptunghi : în mod implicit, percepția „ține seamă" de perspectivă. Această constanță va fi însă considerabil șubrezită reducînd numărul indicațiilor și reperelor care vădesc orizontalitatea mesei și anume privind

printr-o fantă care limitează figura la conturul şi la fondul ei imediat : cînd condiţiile prezentării sînt favorabile, figura ar putea să apară ca un trapez sprijinindu-se pe un plan normal cu direcţia privirii. Situaţii asemănătoare au făcut ca *Psihologia formei*, adoptînd în mod liber limbajul realităţilor fizice şi biologice, să distingă cei doi mari factori care intervin în experienţa vizuală : situaţia fizică a lucrului căruia privirea i se acomodează respectînd la maximum datele obiective, şi situaţia biologică, retiniană, care impune viziunii, în măsura în care circumstanţele exterioare o permit, formele cele mai simple şi mai regulate, forme normalizate.

Este destul de dificil, totuşi, să aplicăm acest limbaj fără să introducem cîteva consideraţii privind echilibrul intern al spectacolului vizibil, sau caracterele de „verosimilitate" care fac ca viziunea să adopte, în circumstanţe date, cutare sau cutare mod de organizare. Observăm, într-adevăr, că structura percepută contribuie în totalitate la fiecare din soluţiile adoptate de privire şi este ea însăşi antrenată în mutaţiile acestora : cînd fixarea spectacolului în contextul geometric şi în contextul luminos este normală, structura percepută concordă cu aceea a figurii dreptunghiulare aşezată pe masa orizontală. Într-un alt context, şi anume în contextul viziunii reduse, spectacolul îşi regăseşte un echilibru de ansamblu prin mijlocirea unei totale restructurări : figura este văzută ca un trapez, situată însă pe un „plan aparent" normal privirii ; dar la o nouă „distanţă aparentă" care depinde de nivelul eclerajului, mai scurtă dacă eclerajul este mai puternic, mai mare dacă eclerajul este mai slab. Ceea ce descrie psihologul, sînt de fapt, raţiunile coerenţei intra-fenomenale în cadrul cărora se exercită estimarea vizuală şi se stabileşte consensul între un obiect şi un subiect întotdeauna situaţi unul în raport cu altul. S-ar putea vorbi, deasemenea, de compromisul care se realizează la ni-

velul viziunii, între structurile reale şi modelele normalizate, „idealizate" de la care pornind privirea le poate înţelege pe acestea din urmă : fiecare formă morfologică distinctă, trapez sau dreptunghi, îşi poate exercita privilegiul unei structuri organizatoare. Percepţia ni se prezintă, astfel, ca o dialectică vie a referinţelor reale şi a referinţelor formale care depind, mai mult decît primele, de echilibrul intern, fenomenal, al viziunii.

Studiul esteticii figurilor relevă, sub o formă amplificată, această mare lege a percepţiei, lege în virtutea căreia formele percepute se situează la un punct de compromis între constanţa obiectului şi regulile organizatoare care depind de prezenţa unui subiect, de atitudinile şi modelele la care perceputul este reportat [1]. Şi totuşi, aceste compromisiuri şi polarităţi nu dobîndesc întreaga lor valoare decît dacă sînt raportate la condiţiile de coerenţă şi de verosimilitate fenomenală la care ne-am referit. Astfel, „calitatea de prezenţă" sau „accentul fizionomic" propriu unei figuri implică un mod de constanţă care se îndepărtează considerabil de constanţa pe care ar putea-o defini şi explica geometrul. Se ştie, dealtfel, că în arta desenului sau în pictură o formă cum ar fi cubul devine pregnantă prin aspecte care nu corespund cîtuşi de puţin cu figurile proiective prin mijlocirea cărora reprezentarea geometrică se asigură de constanţa obiectului-cub. În domeniul artei, „perspectivele centrate" — în care muchiile cubului converg în profunzime către un punct situat la orizont, au intrat în concurenţă cu alte tipuri de perspectivă, cum ar fi „perspectivele izometrice" în care mu-

[1] C. BRU acordă o deosebită importanţă polarităţii acomodărilor viziunii la lucru şi asimilărilor lucrului cu echilibrul intern al viziunii, situaţie în care el vede originea celor două orientări opuse ale artei picturale : orientarea realistă, şi orientarea formalistă sau abstractă (*Esthétique de l'abstraction*, p. 175—178 ; 185—188).

chiile sînt paralele, sau cu perspectivele în care acestea se separă, ușor, în profunzime. În toate cazurile viziunea „recunoaște" cubul, dar cu observația că acesta se afirmă cu calități de prezență diferite, că întreține legături diferite cu spațiul și cu subiectul care percepe. Perspectivele centrate relevă, în primul rînd, ascendența spațiului asupra obiectului, motiv pentru care arta Renașterii, propunîndu-și să intensifice sentimentul totalității spațiale, le-a preferat cu deosebire. Dimpotrivă, perspectivele izometrice ne fac să resimțim, în mod predilect, individualitatea obiectului închis asupra lui însuși. Perspectivele divergente, la rîndul lor, apelează la posibilitatea noastră de a „parcurge" aspectele obiectului, de a-l „înconjura". Se poate remarca, de asemenea, că individualitatea de fizionomie a unui obiect se bazează pe anumite constante ce rezistă deformărilor de perspectivă. În acest sens, vedem cum desenatorul păstrează ovalul caracteristic al feții umane — atunci cînd trebuie s-o prezinte înclinată — în detrimentul exigențelor deformării de perspectivă. Sau chiar, în unele împrejurări, el sporește efectul deformării pentru a evidenția mișcarea, deplasarea. Conflictul, dialectica lucrului și a situației, îl antrenează departe de corespondențele pur geometrice dintre forma reală și figurile proiective. Recunoaștem astfel, în figura picturală, componenta unui spațiu concret, astfel încît lucrul există vis-à-vis de noi și, instalîndu-se prin raport cu noi, ne situează la rîndul său prin raport cu el sau *vice versa*. Pictura contemporană, atunci cînd abordează principiul perspectivei imobile și unice, eliberează întrucîtva această reciprocitate dintre formă și *situs* : ea se servește de maniera în care figurile se prezintă privirii pentru a modifica perspectivele aparente. La rîndul ei, deplasarea virtuală a privirii de la o perspectivă la alta accentuează animația, eloziunea figurilor în spațiu.

Compromisul care are loc, la nivelul figurilor, între obiectivitate și prezență îngăduie depășirea logicii spațiilor geometrice în direcția logicii spațiilor fenomenale. În cazul configurațiilor pure și a obiectivităților fictive pe care le delimitează, fenomenalitatea se va manifesta în alt mod : în acest caz, reperajul care subordonează spațiul-fenomen coerenței spațiale a lucrurilor va lipsi, iar motivele de organizare vor fi stabilite în coerența internă a fenomenului vizibil.

O proprietate importantă a complexelor configuraționale constă în faptul că, degajat de constrîngerile limitelor fizice sau geometrice, conturul își dezvoltă capacitățile sale de orientare și delimitare, își desfășoară și trăiește sub privire rolul său formator și organizator. Un triunghi echilateral, de exemplu, reține suprafața pe care o cuprinde ; un triunghi-dreptunghi face să prevaleze axele de stabilizare, laturile unghiului drept ; un triunghi ale cărui laturi sînt inegale, cu unghiuri ascuțite, comportă pentru privire axe de creștere, axe de dezvoltare și „alunecare" : simplul contrast între aceste figuri contribuie la intensificarea efectului. O altă proprietate a complexelor configuraționale constă în faptul că elementele lor componente se sprijină și se individualizează unele în raport cu altele, și anume prin modul lor propriu, antagonist, de a ocupa spațiul. În configurația pe care o prezentăm mai jos, vom observa că rombul *a* tinde să se disimileze, să se șteargă sau să dispară în raport cu rombul *b*, pentru că situația sa față de banda *cc′* face ca laturile sale să „acompanieze" desfășurarea contururilor ei paralele ; „axele" directoare ale acestor două figuri — *a* și *b* — axe pe care le-am indicat prin săgeți, sînt, după cum se poate observa eterogene [1].

O artă abstractă, non-figurativă, poate găsi multe și bogate resurse în aceste proprietăți ale

[1] După ARNHEIM, *Art and visual perception*, p. 67.

fenomenelor configuraționale care sînt mai puțin limite sau contururi fizice și geometrice, cît orientări formatoare : ele furnizează o anumită normă de demarcație și încheiere a spațiului pe care-l închid și, de asemenea, a materialelor sensibile. Acțiunea lor informatoare stă în funcție de referințele și de raporturile lor mutuale. Secretul acestei geometrii expresive, al acestui joc al figurilor dreptunghiulare, tri-

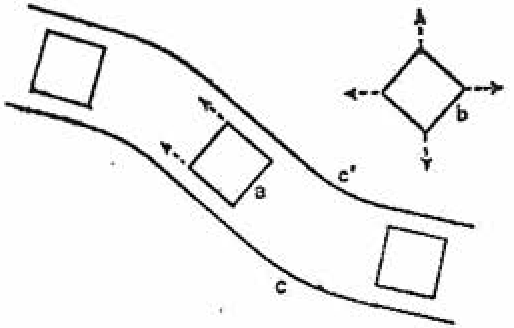


Fig. 1

unghiulare sau curbe — secret și joc despre care ne vorbește Kandinsky[1] — rezidă, esențialmente, în proprietățile fenomenelor configuraționale.

★

În această scurtă analiză consacrată bazelor perceptive ale proprietăților figurale sau configuraționale, intervenția „factorilor intenționali" — adică a normelor interne asociate mai degrabă „apercepției" decît simțirii pasive — a fost considerată ca acționînd în mod implicit. De bună seamă că, dacă nu am acorda acestor factori locul ce le revine, și nu i-am investiga din unghiul economiei și al diferențelor proprii, am fi tentați să accentuăm puterea constrîngerilor care provin din conținuturile viziunii în

[1] *Essays über Kunst und Künstler*, p. 104 și urm. *Du spirituel dans l'art*, p. 49—50.

defavoarea posibilităților și opțiunilor care traduc inițiativa însăși a conștiinței spațializante. Aceasta este o dialectică vie a „asimilării" și „disimilării", o dialectică orientată spre polaritățile identicului și diferitului în așa fel încît, dacă o configurație ne este prezentată într-o stare ambiguă, alcătuită din părți quasi-simetrice, ea ar putea fi accentuată în sensul asimilării, al simetriei, sau în sensul disimilării, al disimetriei : cu cît intenționalitatea se manifestă mai liber — pe măsură ce o percepție este restituită de către memorie sau reprodusă activ prin desen — cu atît mai mult cresc tendințele spre normalizare[1].

Cercetate mai îndeaproape, rațiunile formatoare ale intenționalității („apercepției") relevă diverse tipuri de finalitate proprii conștiinței. Unele vor fi mai aproape de exigențele echilibrului vital, altele mai aproape de exigențele comprehensiunii, ale estimării afective, altele, însfîrșit, se vor găsi în vecinătatea exigențelor intuiției intelectuale. De fapt, conștiința estetică pare să ceară ca organizări optime formele în care disimetria domină într-un anume fel simetria, dar sprijinindu-se pe aceasta din urmă. Și pentru că acestea nu cad într-un registru prea static și inert, ele definesc o mișcare orientată, o normă de încheiere. Iată de ce elaborările formale ale artei par orientate

[1] Ceea ce indică, dealtfel, și experiențele lui WULF asupra formelor reproduse *(Ueber die verändenburg von Vorstellungen)*. Pentru a preciza intervenția conștiinței normalizante, trebuie să ținem seama, în mod firesc, de diferența ce separă formele pe care subiectul le sesizează ca figuri sau configurații pure : un contur în zig-zag va fi rectificat în sensul unei mai mari sau mai mici regularități dacă este „interpretat" ca o imagine a „dinților de fierăstrău" sau ca o imagine a unui „profil muntos" : în aceste cazuri, forma este înțeleasă ca figură a unor obiecte ; dacă e vorba de configurații pure, forma va fi uniformizată sau diferențiată după natura tensiunilor interne care o orientează (p. 333—338).

spre echilibrul savant al simetriei și disimetriei, așa cum o probează, dealtminteri, operele picturii abstracte (il. 9, 10).

Conștiința noastră afectivă sesizează cu precizie relațiile „existențiale“ dintre diferiți factori. Ea se alătură formelor și contururilor care au o anumită semnificație comportamentală și prin mijlocirea cărora un obiect pare a se orienta, pozitiv sau negativ, în raport cu ceea ce îl înconjoară [1]. În măsura în care privilegiază cutare sau cutare formă, ca model de simțire sau tip de afectivitate, arta dezvăluie axiologii profunde. Calitatea ultimă a formelor „clasice“, închise în contururi regulate și purificate, ca și aceea a formelor baroce, în care domină iregularitatea și un anumit tip de complexitate internă, depun mărturie în legătură cu faptul că aceste forme poartă în intimitatea structurii lor, chiar fără să facă apel la semnificații explicite, marca unor „axiologii“ diferite. Nu ne vom grăbi să afirmăm însă că formele estetice sînt, în ceea ce privește sensul lor fundamental esențe pur afective sau volitive. Ele trebuie considerate, în sens fundamental de asemenea, legi de inteligibilitate imanente spațiului. Dar să precizăm că, în acest caz, avem de a face cu un tip original de legi, cu o exigență particulară de inteligibilitate. Orice formă este o lege de creștere, de curbură și de articulare a spațiului care, fără să acuze

---

[1] Deosebit de interesante în această privință se dovedesc a fi studiile psihologilor care au investigat diferitele moduri în care poate fi percepută și încadrată o formă ambiguă, fie în sensul unei limite geometrice, fizice, fie în sensul schițării unui comportament (WELLS, *Journal of Genetic psychology*, 1950, 77, no. 2). Un subiect, de pildă, care într-o experiență de comparație și de clasificare face ca în categoria cercului să intre un poligon convex, sau un poligon stelat avînd același număr de laturi în categoria figurilor radiante, unghiulare asemenea spicului, nu se sprijină pe analogii geometrice ci pe analogii afective: el ia în considerație aspectul închis, regulat, atenuat al primei figuri și caracterul expansiv, neregulat, ascuțit al celei de a doua.

vreo referință la legile intelectului, introduce o inteligibilitate în fenomenul vizibil; sau, altfel spus, e vorba de legi care se aplică „gradelor calitative“ ale spațialității și nu dimensiunilor cantitative. Compararea configurațiilor care urmează ne va sugera, în acest sens, diferențele de manifestare ale unor atari legi.

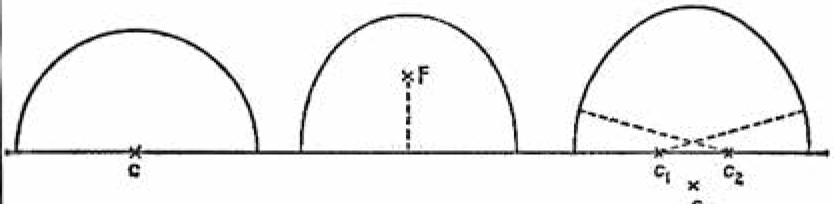


Fig. 2

Prima dintre aceste configurații este un semicerc al cărui contur crește, în fiecare moment, în aceeași proporție, atît pe verticală cît și pe orizontală. A doua este o semielipsă a cărei creștere se desfășoară, mai întîi, predominant pe verticală, apoi pe orizontală, dar în așa fel încît această variație respectă o lege simplă și continuă de curbură. A treia figură se particularizează prin arcuri construite pe cercuri excentrate: creșterea extremelor, în care domină verticalitatea, și creșterea părții de legătură în care domină orizontalitatea sînt resimțite ca opoziții, ca momente eterogene. Caracterele tensionale ale formei decurg din această dualitate. Aceste legi, pe care privirea le poate ușor discerne, nu au nimic de-a face cu relația geometrică a figurii, cu centrele, focarele și razele sale directoare. Ele privesc modul de creștere și sentimentul dimensiunilor,

calitativ polarizate, care orientează aceste figuri [1].

Caracteristicile estetice ale acestor forme vor fi, de asemenea, diferite ; a doua configurație dezvăluie caracteristici de tip clasic, știut fiind că arta clasică a utilizat arcuri eliptice, construite pe proporții esteticește pregnante, învecinate cu numărul de aur ; arta barocă a utilizat în mod predilect arcuri excentrice, înrudite cu cea de a treia configurație prezentată mai sus : curbura domului catedralei Sfîntului Petru, operă a lui Michelangelo, intră în acest caz.

Aceste cîteva observații ne sugerează, printre altele, ideea că utilizarea formelor sub incidența stilurilor artistice poate fi abordată în mai multe moduri : putem formula întrebări, de exemplu, în legătură cu forța afectivă pe care o degajă formele cutărui sau cutărui stil, dar acest fapt nu ne interzice cîtuși de puțin să cercetăm modurile de inteligibilitate spațială investite în formula lor.

★

Rațiunile de organizare incluse în sfera intuitivă a percepțiilor sau apercepțiilor pot, deci, elucida anumite caractere proprii limitelor și

[1] O. SELZ a încercat să definească problematica fundamentală a unei „geometrii calitative", dar fără să utilizeze conceptele dimensionale ale geometriei metrice, ci concepte ca : direcție de creștere, origine și pol. (Nouv. Théorie psychologique de l'espace, du temps, de la forme, *Journal de psychologie*, mai 1929, p. 337). În ceea ce ne privește, considerăm că o cercetare de acest gen nu poate să treacă, așa cum gîndește autorul, dincolo de punctele de divergență ale geometriei matematice și ale geometriei sensibile sau estetice. Aceasta pentru că, utilizarea dimensiunilor în prima este tot atît de esențială pe cît este utilizarea creșterilor calitative în cea de a doua. Creșterile estetice nu au sens, pe de altă parte, decît în interiorul unui scop de ansamblu, și este destul de dificil să fie reconstituite pornind de la direcțiile analitice, elementare, ale spațialității.

conturului care definesc obiectele în spațiul pictural, iar atunci cînd recunoaștem diversitatea acestor rațiuni, înțelegem mai ușor diversitatea funcțiilor pe care le pot îndeplini aceste limite estetice pentru a normaliza, genera, anima sau face inteligibile operele picturale. Să observăm însă că, între experiența naturală și experiența picturală a formelor va lipsi, totuși, o mijlocire esențială cîtă vreme nu vom lua în considerație, și nu vom situa la locul cuvenit creația. Nu vom putea gîndi, fără să alterăm faptele, că formele se fac înțelese anterior oricărei inițiative de reproduzere. În realitate, concepția estetică însoțește sau urmează procesele de creație. Între figură și configurație, în particular, deci între caracterul concret al formelor care inserează existențe reale și caracterul mai abstract al formelor care articulează și distribuie numai cîmpul vizibil, operațiunile reproducătoare și producătoare ale desenului par să introducă rațiuni de continuitate sau de schimb.

Tehnica desenului, într-adevăr, se desfășoară prin mijlocirea demersurilor reproducătoare, care pornesc de la lucruri, și, de asemenea, prin medierea demersurilor producătoare pure, care pornesc de la normele intrinseci formei. Se știe că desenul figurativ al copilului are ca nucleu „forme geometrice" esențiale, și că numai articulîndu-le și înmlădiindu-le progresiv el ajunge la scheme de organizare care reprezintă lucrurile [1]. Dezvoltarea istorică a

[1] ARNHEIM, *op. cit.*, p. 136—154. LUQUET, *Les dessins d'un enfant*, p. 117 și urm. Inițial, „cercul" sau „pătratul" sînt echivalentele oricărei figuri delimitate și închise, iar „trăsătura orientată", echivalentul mișcării și al direcției gestuale. Progresul desenului se realizează printr-o complicare a schemelor structurale originare ; în acest fel, reprezentarea unei figuri umane începe printr-o articulare a pieselor geometrice în care gîtul, trunchiul, umerii, șoldurile și brațele sînt construite orizontal, vertical sau oblic. Dacă articularea acestor părți se dovedește a fi mai mobilă, ea anunță procesul de cucerire a schemelor organice ale mișcării.

desenului confirmă aceste clauze genetice în măsura în care, între formula abstractă sau decorativă și formula figurativă, lasă să se întrevadă un paralelism : pe de o parte o artă a simetriilor și disimetriilor, a dezvoltării ritmice, a arabescurilor ; pe de alta, sesizarea figurilor în conformitate cu conturul lor caracteristic și după schema lor directoare.

Această dialectică a „formelor geometrice" și a „formelor organice" nu epuizează, fără îndoială, dialectica dintre figurație și configurație, dintre figurație și construcție. Trebuie să consemnăm, de asemenea, că a desena înseamnă a controla spațiul prin mijlocirea formelor : spațiul desenului este în același timp un mediu ideal, în care formele se înlănțuie potrivit rațiunilor de ordin formal sau decorativ, și un „mediu de existență", în care schemele activităților mutuale unesc figurile care se cheamă și răspund unele altora. Desenatorul trebuie să controleze aceste două moduri de spațialitate, sarcină care comportă numeroase încercări și oscilații, o amplificare alternativă a exigențelor, întrucît sînt momente în care, fie că prevalează proiectul limitării figurilor prin contururi pure din punct de vedere morfologic, fie că prevalează proiectul amplificării deformărilor impuse de comportamentul unei ființe vii [1] ; cînd necesitatea înlănțuirii decorative a figurilor în spațiu, cînd aceea de a le conjuga prin vectori de activitate și de forță [2].

Dar „spațialitatea internă" a figurilor, ca și relația lor cu spațiul extern, circumscrie sediul unei anumite dialectici a rațiunilor formale și a rațiunilor existențiale. Această dialectică, altfel spus, trebuie să dezvăluie, în același timp, o construcție structural clară și să manifeste mișcarea unei prezențe vii. Una din preocupările artelor constructive și realiste, în același timp, ale secolului al XVI-lea consta în a concilia schema organică, ce susținea viața figurilor și transpărea la suprafața lor, cu o schemă mai constructivă, mai geometrică, care să le confere valoarea lor euritmică, ornamentală [1]. În artele moderne, preocupate îndeosebi să construiască decît să figureze, echilibrul balansat al maselor și axelor interne este acela care asigură, simultan, claritatea morfologică și viața figurilor. Este deja cazul lui Cézanne care construia făcînd să apară sub forme o structură puternică și suplă în același timp.

În acest fel, valorile desenului și, de asemenea, controlul mîinii asupra formelor și contururilor se găsesc la confluența unei pluralități de condiții : desenul își caută echilibrul între conturile geometrice și conturile vii ; între legăturile ornamentale și legăturile expresive ale formelor în spațiu ; între diferite tipuri de scheme care structurează spațiul inclus în forme, unele mai formale, altele mai dinamice.

Cînd se ține seama de complexitatea bazelor structurale ale desenului, trebuie în orice caz, să se insiste asupra dialecticii efective care unește reprezentarea lumii și construcția formelor sau construcția formelor pure, a configurațiilor pure și construcția formelor figurative, expresive. Va trebui să se afirme, mai întîi, că progresul desenului este simultan, o

[1] HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, p. 116 și urm. : autorul dă ca exemple realizările desenatorilor din paleolitic în interpretarea formelor animale.

[2] Astfel, potrivit lui A. GROENEWEGEN (*Arrest, movement, Essay on space and time in representational art of ancient Near East*), arta egipteană s-a fixat, cu precădere, asupra înlănțuirilor mai decorative, în timp ce arta mesopotamiană s-a orientat către anumite formule mai dinamice ale situației ființelor în spațiu.

[1] Idee ce apare în studiile lui PANOFSKY asupra artei lui Dürer, cu privire la schemele structurale pe care artistul le construia *in abstracto*, în dublu scop : să precizeze stilul director al formelor vii și să alăture acestuia anumite formule geometrice sau ritmice pure (*Meaning in visual art*, p. 99—104)

desfăşurare a viziunii, a modului nostru de a înţelege lumea şi o desfăşurare a capacităţii noastre de a dispune în mod activ formele : cînd tînărul desenator de şase ani învaţă să „situeze" şi să „orienteze" formele, să le facă să se „rotească" în spaţiu, el învaţă pentru că îl interesează în primul rînd aspectul pitoresc, viu al spectacolului ; el învaţă, de asemenea pentru că a dezvoltat schematismele figurale pînă la punctul în care dispune de supleţea conturului, folosindu-se de acesta ca de un mijloc de explorare a spectacolului [1].

Într-un alt sens, va trebui să se acorde mai mult interes reciprocităţii determinaţiilor polare ale formei, lucru care nu va putea fi realizat dacă se lasă deoparte statutul bunelor forme, de statutul formelor imitative. Este în spiritul psihologiei structuraliste să conceapă formele pure, de caracter geometric şi ritmic, ca *a priori*-uri ale intuiţiei vizuale şi imaginaţiei noastre formale iar schemele figurative, organice, ca *a posteriori*, întrucît ar proveni de experienţa externă asupra structurii lucrurilor şi fiinţelor vii. În acest caz, desenul ar urma să adapteze — pentru a spune astfel — din exterior, registrul formelor pure la registrul figuraţiei [2]. Totuşi, considerarea proceselor înseşi ale realizării grafice ni s-a părut a arăta că ea satisface sarcini care se pot exer-

[1] Psihologia genetică a abordat iniţial problema evoluţiei desenului, acordînd prioritate factorilor cunoasterii. Astfel, pentru H. LUQUET, desenul indică, mai intii, un „realism intelectual" : lucrurile sînt reprezentate aşa cum sînt concepute ; urmează apoi „realismul vizual" : ele sînt reprezentate „aşa cum se văd" (*op. cit.*, p. 186 şi urm.). Nu trebuie să uităm însă că formele sînt înţelese, de asemenea, după modul în care subiectul ştie să le simuleze şi să le anime prin reproducere.

[2] Ipoteza cu privire la originea dualistă a formelor artei este prezentată de F. KAINZ în studiul său intitulat *Gestaltgesetzlichkeit und Ornamententwicklung*. În această dualitate a formelor *a priori* şi *a posteriori*, autorul recunoaşte sursa distincţiei dintre artele „abstracte" şi artele „concrete".

cita în mod simultan sau reciproc. Ea urmăreşte un dublu obiectiv : să articuleze spaţiul prin forme euritmice şi ornamentale, şi să individualizeze, să concretizeze conţinuturile spaţiului. Mai mult încă : între controlul schemelor formale şi controlul schemelor dinamice, organice, există legături interne pe care o psihologie dualistă nu le poate presupune. Schemele constructive alunecă, prin mişcarea spontană a motivelor figurale, spre motivele configuraţionale pure, şi invers, aşa cum, fără îndoială, imaginaţia alunecă în chip firesc de la formele reale la simbolul lor formal [1].

★

Funcţia estetică a formelor-limite poate fi fundată, în diferite feluri, în trăsăturile fenomenologice ale experienţei noastre spaţiale, întrucît acest tip de experienţă închide în sine funcţiile disociative, despărţitoare, ale puterii de percepere, funcţiile de orientare şi de încheiere ale apercepţiei, obiectivele unui *praxis* care defineşte formele pe măsură ce le realizează. Dacă se cere să precizăm natura polarităţii majore care interesează lumea formelor, aceea a figurilor şi a configuraţiilor, vom putea găsi şi aduce clarificări sub aspectul condiţiilor comprehensiunii intuitive, care normalizează formele percepute şi sesizează formele pur ideale, ca şi sub aspectul condiţiilor de realizare, fie că e vorba de formele constructive sau de formele intuitive. Să luăm încă o dată

[1] Nu insistăm aici asupra mişcării intenţionalităţii, aspect care pune problemele sale proprii filosofiei artei. Este însă remarcabil faptul că desenul trece cu uşurinţă de la imitarea formelor, vegetale sau animale, la pure arabescuri şi *vice versa*, urmînd, în acelaşi timp, indicaţiile mîinii şi indicaţiile spiritului, care abstrage şi reinvesteşte simbolurile sale. În a doua parte a acestui studiu ne vom referi la aceste transformări ale temelor picturale, transformări care se supun normelor unei construcţii care formalizează şi unei gîndiri care simbolizează.

în discuţie, de astă dată din punctul de vedere al artei însăşi, diversitatea funcţiilor formale. Situarea într-o atare perspectivă ne va ajuta să înţelegem mai bine exigenţele normative pe care arta le impune utilizării formei, şi de asemenea, să concepem mai bine maniera în care preferinţele stilistice pot interveni în cadrul posibilităţilor formale.

Arta desenului, în măsura în care controlează valorile decorative şi valorile figurative, şi în măsura în care dispune de contur ca de un mijloc de construcţie sau ca de un mijloc de expresie, rezolvă discordanţele care ni se par a caracteriza schiţa unei tehnici a formelor, momentele de ucenicie sau de căutare. Se poate vorbi de un fel de conflict al raţiunilor formale atunci cînd vedem că forma se impune cînd ca o traiectorie valabilă în sine, cînd ca o sugestie vie, şi conturul subordonîndu-se, rînd pe rînd, fie exigenţelor decorative, fie pitorescului unei figuri care caută să se individualizeze. Dar arta desenului este un domeniu al armoniilor majore, aşa cum se vede în creaţia marilor maeştri : lucrările în cerneală de China ale lui Matisse, de exemplu, dezvăluie maniera în care ritmurile formelor îşi asumă efectele şi maniera în care spaţiul poate primi o măsură decorativă, individualizînd, în acelaşi timp, existenţa mutuală a conţinuturilor sale. Motivele formale pe care i le prezintă lumea percepută, artistul nu le mai suportă ca pe nişte constrîngeri exterioare. El dispune de spaţiu ca de o schemă suplă şi, prin aceasta, aptă să controleze varietatea valorilor formale.

Stilurile artei sînt, de fapt, tot atîtea moduri de exercitare a acestei libertăţi creatoare. O analiză amănunţită ne poate dezvălui modalităţile în care stilurile controlează marile polarităţi ale vieţii formelor. Artele care figurează şi fac să prevaleze legăturile reale ale formei ştiu să desprindă trăsăturile apte să intre în ţesătura arhitecturilor formale. Artele care se îndepărtează de figuraţie conservă, la rîndul

lor, funcţiile expresive sau sugestive ale formei, menţinîndu-se dincoace de limita în care s-ar putea vorbi de decoraţia pură ; dar, fie că ele reiau la un nivel mai formal trăsăturile marcante ale existenţei organice, fie că dedublează subtil valorile formale, ele creează pseudo-obiecte, analogii ale vieţii sau existenţei. Să luăm un exemplu din arta figurativă şi un altul din arta abstractă.

În tablourile lui Cézanne, spaţiul este articulat într-o arhitectură de suprafeţe, volume şi planuri orientate. Reducînd opera la această tectonică şi la aceste configuraţii, am avea doar schiţa unei organizări estetice[1]. Dar opera cézanniană nu va putea fi înţeleasă în ceea ce are mai profund, dacă o vom reduce la această geometrie picturală. În realitate, este vorba de limitele organice în permanenţă supuse presiunii interne a materiilor şi forţelor, solicitării tonalităţilor şi eclerajului. Această construcţie tectonică şi organică în acelaşi timp, apare cu deosebire în naturile moarte (il. 7). O vom regăsi în peisaje, în seria tablourilor inspirate de muntele *Sainte Victoire* de exemplu : structura piramidală şi flexibilă a muntelui antrenează în înălţime economia maselor şi forţelor după un ritm care diferă de la o operă la alta. Formele articulează spaţiul şi îl fac inteligibil privirii, orientînd, în acelaşi timp, formele vii ale operei.

Această dublă funcţie a figurilor este, fără îndoială, indispensabilă economiei operei picturale. O vom regăsi sub alte aspecte în operele „abstracte“, opere a căror organizare se sprijină în întregime pe baze formale. Ele nu ne mai pun în contact cu tendinţele şi tensiunile lumii organice, ale naturii vii sau animate. Aceasta nu înseamnă că operele picturii abstracte revin la stadiul ornamentaţiei sau al

[1] E. LORAN, în *Cézanne's composition*, a arătat, prin intermediul unor analize grafice, partea ce revine „geometriei estetice“ în efectul operei.

decorației pure, ci numai că structura lor nu este dictată din exterior prin spațiul pe care îl articulează : opera este susținută de scheme genetice care comunică formelor o mișcare analogă mișcării vii. Astfel, în tabloul pe care Magnelli l-a intitulat *Nimic altceva* (Pl. X), formele nu desemnează nici un lucru, nici un organism real. Totuși, desfășurînd sistemul lor formal, configurațiile trădează, în același timp, expansiunea, pulsația unui ritm viu. Înlănțuirile liniei și ale curbei, ale simetricului și disimetricului creează măsuri formale precise. Dar creșterea figurii centrale, care evocă desfășurarea unui gest în spațiu și în timp, ni se impune ca o temă de viață și de existență care se oferă controlului formal. Arcul înclinat, care se detașează în tonuri mai clare pe figura brună, nu este numai un modul indispensabil lecturii formelor și tonurilor. Acest arc are rațiuni dinamice și organice proprii. El moderează elanul divergent al formelor și temperează forțele împiedicîndu-le să disloce figura. În acest fel, forma abstractă leagă stilul formal de compoziție și stilul viu de creștere. În lipsa capacității de a asigura acest echilibru, forma s-ar reduce la o funcție geometrică sau decorativă. Dimpotrivă, delimitînd spațiul, configurațiile domină, în același timp, tendințele unui mediu însuflețit.

★

Astfel, stilurile artistice interpretează, în modalități proprii, funcțiile ce revin delimitărilor și contururilor. În demersul pictorului, limita figurală și desenul alurilor vii se confundă. Am considerat aceste două funcții complementare, aceea a configurației și aceea a formei care manifestă lucrul, la nivelul comprehensiunii naturale a spațiului, funcții pe care le vom regăsi la nivelul spațiilor construite ale artei. Un întreg ansamblu de experiențe —

cărora le-am căutat sursa în capacitatea noastră de a percepe, a imagina și a face — converg în realizările artei.

În acest fel, analiza formelor-limite ne-a condus de la experiența naturală la artă. De asemenea, ea ne-ar putea servi drept ghid în domenii ale oragnizării picturale, care sînt, fără îndoială, fundamentale, mai importante decît domeniul formelor-limite, și anume în acela al componentelor dinamice și calitative ale operei. Vom putea să ne întrebăm, în legătură cu temeiul acestor componente, în ce fel arta captează valențele de organizare ale sensibilului apropiindu-le scopurilor sale de structurare și de expresie.

II. PROPRIETĂȚILE VECTORIALE ȘI TENSIONALE ALE CÎMPULUI VIZIUNII ȘI EFECTELE DINAMICE ALE PICTURII

Analiza contururilor, limitelor și schemelor de organizare nu poate epuiza stările de lucruri care fac posibilă existența picturală a formelor : modul de existență al acestora este dinamic, și anume cu atît mai profund cu cît se îndepărtează de „geometrie". Și, fie că dimensiunea dinamică a formelor se manifestă în mod difuz și rămîne latentă în stilurile echilibrului și ale stabilității, de exemplu, fie că este adusă în mod predilect la expresie, ca în stilurile mișcării, ea nu este niciodată total absentă din economia formelor pictate. S-a observat, dealtminteri, că nu am putut trata problematica limitelor picturale fără să subliniem, în același timp, faptul că funcțiilor acestora li se adaugă o funcție de direcție, de orientare. Formele picturale nu se mulțumesc să ghideze privirea. Ele solicită, de asemenea, sentimentul activ al spațiului, și anume în sensul că acesta se sprijină pe ele ca pe niște centre tendențiale, de orientare. Oricum, destinul structurilor picturale nu poate fi dedus din proprietățile lucrului inert care ocupă, geometric și fizic, lumea exterioară. Formele picturale sînt fenomene care solicită actele viziunii noastre și răspund scopurilor acesteia. Aspectul lor viu și tendențial răspunde solicitărilor profunde ale viziunii.

Pentru a desemna textura spațiilor artei, limbajul aplicabil „cîmpurilor dinamice", adică limbajul care utilizează expresii ca „echilibru", „dezechilibru" și „tendință", este fără îndoială mai adecvat decît „limbajul geometric", limbaj care apelează la expresii ca „juxtapoziție" și „dispoziție" etc. Va fi suficient să ne aflăm în prezența unei opere de artă ale cărei resurse structurale se datorează în cea mai mare parte spațiului, pentru a recunoaște că descrierea acesteia are nevoie de atari expresii.

Dacă este vorba, bunăoară, de o *Natură moartă* de Cézanne (il. 7) vom observa că formele se situează între anumite valori de stabilitate — al căror model ne este oferit de figura dreptunghiulară a mesei — și anumite valori de mișcare, valori susținute prin desfășurarea unei draperii sau a unui șervet. Pictorul amenajează configurațiile obiectelor în așa fel încît ele să participe, deopotrivă, atît la valorile de stabilitate, cît și la valorile de mișcare, să marcheze, o „situație" și să indice o „orientare" : grupajul fructelor schițează o formă încremenită și, totodată, o înlănțuire orientată după forțele directoare ale tabloului. În general, opera picturală nu introduce valorile de regularitate sau de simetrie, favorabile înțelegerii conținutului vizibil, fără să le completeze prin valori mai dinamice. Formele sînt, astfel, „balansate" : intervalele și „greutatea" lor reciprocă sînt concepute în așa fel încît să realizeze un echilibru dinamic. Ele prezintă, pentru liniile de forță imanente tabloului, puncte de plecare și de întîlnire, structura lor comportă un ceva „nodal" ; ordonarea lor, de asemenea, presupune introducerea unor motive ritmice, astfel încît privirea să poată trece, progresiv, de la un punct la altul al spectaco-

lului. Acestea sînt proprietăți dinamice fundamentale [1].

Dealtminteri, *Psihologia formei* ne propune să aprofundăm analogiile existente între proprietățile cîmpului vizibil și proprietățile pe care fizicianul sau biologul le recunoaște cîmpurilor dinamice. Orice formă vizibilă va reprezenta, astfel, o stare de echilibru provizorie a cîmpului energiilor fizice și biologice, stare susceptibilă să dispară în momentul în care apare un nou echilibru. Considerat însă ca fenomen, ca un conținut al viziunii, fiecare formă relevă o multitudine de posibilități în sensul că anunță deplasări virtuale care își găsesc în ea punctul de plecare sau propriul lor termen. O artă tributară formelor viziunii, cum este pictura, va putea, astfel, să ne dea, cu mijloace proprii, imaginea mișcării. Dar să observăm că mișcarea nu va putea fi împrumutată unui domeniu de sensibilitate diferit de acela al viziunii, domeniului experiențelor tactile sau cinetice, de pildă. Pictorul va putea să înscrie în formele înseși regimul virtualităților, polarităților și orientărilor, care se adresează în mod direct viziunii.[2]

[1] Cităm aici anumite cercetări experimentale efectuate — în spiritul *Psihologiei formei* — asupra bazelor elementare ale impresiei estetice a „bunelor forme" (spre exemplu, cele ale lui J. CAMPBELL-FISCHER : *Factors who work toward unity or coherence in visual designs ; Aesthetics and the logic of sense*). Interesul lor rezidă în faptul de a fi evidențiat că sentimentul unei forme estetic valabile cere, mai mult decît regularitatea dispunerilor, un caracter de orientare sau de animare.

[2] În considerațiile sale asupra picturii, inspirat, dealtminteri, de *Psihologia formei*, R. ARNHEIM evocă „mișcările fără deplasare", tipuri de mișcări care stau la baza impresiei dinamice ; ele sînt de așa natură încît „formele vizuale sînt sesizate ca tinzînd într-o anumită direcție" (*Art and visual perception*, p. 336) și astfel încît să percepem forțele „ca tensiuni dirijate sau mișcări în structurile imobile" (p. 339).

Chestiunea care se pune, astfel, filosofiei artei este aceea a resurselor de care dispune intuiția vizuală pentru a prezenta, fără să recurgă la reprezentarea mișcărilor și deplasărilor, înlănțuiri formale dotate cu o valoare dinamică. Pentru a răspunde acestei chestiuni, filosofia artei va trebui, fără îndoială, să aducă precizări în legătură cu subiectul mișcărilor virtuale, al dinamismelor înscrise în forme. Socotim că, atari efecte vizibile au la bază, după cum vom vedea, multiple rațiuni : ele pot schematiza procese reale sau pot izvorî din mișcarea ideală a formelor pure. Dar în momentul în care vom recunoaște această diversitate și cînd vom arăta în ce fel construcțiile artei îi sînt ele însele tributare, rămîne încă să ne întrebăm dacă prin arta picturală temele experienței dinamice nu sînt supuse cumva unei anumite transformări, dacă spațiului ideal, derealizat, al artei nu-i sînt proprii moduri de legătură dinamice străine spațiului real al percepției. Acestea sînt cîteva din punctele care, în cele ce urmează, ne vor reține atenția.

★

Să revenim, mai întîi, asupra diversității experiențelor dinamice, diversitate care se datorează naturii conținuturilor care poartă expresia dinamică și, de asemenea, modului în care le aprehendăm. Suporturile expresiei dinamice — vom spune — pot fi atît procesele reale, cît și formele pure. În primul caz, forma este dotată cu o virtute dinamică întrucît ea amintește, schematizînd și accentuînd, o trăsătură proprie comportamentului lucrurilor sau ființelor reale care acționează în spațiu. În cel de al doilea caz, forma există dinamic prin ea însăși, întrucît ea este în întregime schemă de orientare întrucît prevalează desenul axelor directoare sau sensul transformărilor sale

posibile. În cazul formelor dinamice vom regăsi, astfel, rolurile „figurilor" și „configurațiilor pure" despre care am vorbit în capitolul precedent.

Dar să luăm exemplul proceselor schematizate : un racursiu energic, o tensiune accentuată a figurilor orientate de la suprafață spre profunzime intensifică, pentru privire, sentimentul că un lucru, un agent figurat, participă activ la existența spațială, că spațiul este un mediu dinamic. Se știe, dealtfel, că artele mișcării, artele baroce, au utilizat racursiul și torsiunea nu numai în scopul de a se conforma exactitudinii unei viziuni perspective, ci mai ales pentru a amplifica aspectul de vitalitate al spectacolului. O figură care se deformează sub ochii noștri — pentru a lua un alt exemplu — care se formează și se șterge și care trece de la un tip de organizare la altul ne apare în mod inevitabil ca proiecție în spațiu a unei mișcări temporale. Arta de inspirație cubistă s-a folosit de aceste „similarități" structurale ale mișcării pentru a anima figurile pictate. Aceste procedee corespund unui prim ordin de semnificații dinamice, și anume „transpoziției picturale" a comportamentelor reale ale lucrului în spațiu și timp.

Este însă adevărat că forma, cu condiția să concentreze în ea directive dinamice, poate „acționa" fără să schematizeze o mișcare reală. Studiile efectuate sub incidența „*Psihologiei formei* asupra dinamismului configurațiilor vizuale pure ne orientează, fără nici o îndoială, în sensul recunoașterii importanței fenomenale a unor atari dinamisme formale. Vom prezenta cititorului cîteva forme geometrice simple, ca cele ce urmează, subliniind cu deosebire faptul că ele nu vor apărea niciodată în repaus, fi-

xate în limitele lor exacte, ci în mișcare, în expansiune, în sensul pe care l-am indicat prin săgețile care însoțesc aceste figuri.

Să notăm acum diferențele referitoare la distribuția forțelor de expansiune și la intensitatea acestora (intensitate pe care am indicat-o prin lungimea săgeților). Aceste diferențe sugerează, în primul rînd, raporturi strînse între schemele structurale — legile de organizare a figurilor — și schemele dinamice — sensurile lor de expansiune. Ascuțimea unghiurilor și

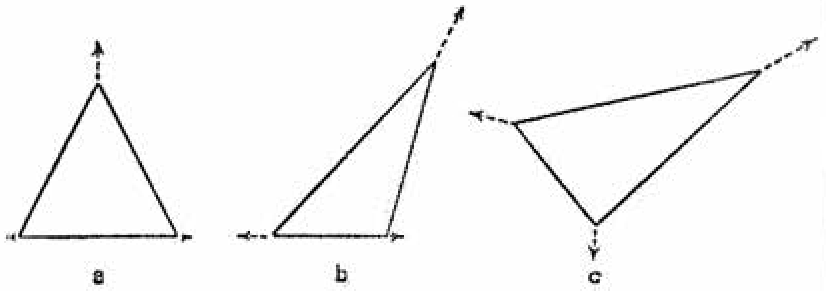


Fig. 3

oblicitatea lor măresc puterea lor dinamică așa cum ne arată comparația figurii *a)* cu figura *b)*. Dar să notăm că și situația lor în raport cu bazele statice ale cîmpului percepției intră, de asemenea, în acest calcul : astfel, figura *a)* „așezată" pe o bază, dezvoltă mai puțină forță dinamică decît figura *c)*, care „plutește" în spațiu [1].

[1] Am luat aceste exemple din studiile pe care reprezentanții *Psihologiei formei* le-au elaborat în legătură cu aceste „mișcări aparente" și pe care le-am denumit, tehnic, prin termenul „mișcări" : din punct de vedere fenomenologic, aceste tipuri de mișcări poartă figura către o încheiere sau către un echilibru dinamic mai valabil pentru viziune decît configurația care servește de stimul. (LINDEMANN, *Experimentelle Untersuchungen über das Entstehen und Vergehen vom Gestalten* ; HARTMANN, *Neue Verschmelzungsprobleme*).

Existența unei legături între schemele structurale și schemele dinamice, ca și existența unei tendințe orientate imanente formelor, furnizează picturii un bogat registru expresiv. Se știe că pictorul Kandinsky, printre alții, a dezvoltat o metodă susceptibilă să utilizeze proprietățile geometriei dinamice : este vorba, în particular, de opoziția dintre formele imobile — pătrate sau cercuri — și formele mobile, orientate — varietatea triunghiurilor — opoziție capabilă să „polarizeze" dinamic cîmpul pictural [1].

Dar resursele dinamismului formal propriu picturii se extinde mult dincolo de atari combinații de forme pure și elementare. Ceea ce, într-un cuvînt, am putea numi „masă picturală", adică forma indeterminată în contururile sale, bogată în virtualități formale și căutînd să se instaleze în spațiu în raport cu masele picturale care îi alcătuiesc contextul, constituie, poate, agentul cel mai activ pe care pictura îl poate utiliza (il. 11). Nimic nu pare a fi mai demn de analiza fenomenologică decît rolul „ambiguu" al „masei" încărcată, totodată, de valori „realiste" și de valori „formale" și ale cărei mișcări par să „așeze" substanțe și lucruri, pretîndu-se în întregime jocurilor celor mai formale ale configurațiilor care se opun și își corespund. Rol ambiguu care plasează mișcarea maselor la punctul de întîlnire al dinamismelor ce sugerează mișcări reale cu dimensiunile care se desfășoară la nivelul schemelor pur structurale ale mișcării.

Pictura dispune de un registru foarte întins de forme dinamice, registru în care se pot situa atît formele lucrurilor, cît și formele pure. Acestor tipuri de forme li se adaugă realitățile mixte așa cum am văzut în cazul „mase-

[1] KANDINSKY, *Essays über Kunst und Künstler*, p. 104 și urm.

lor" picturale. De la artele reprezentative la artele non-reprezentative, pictura va opera cu toate aceste registre de expresie dinamică. O a doua observație importantă ar fi aceea conform căreia capacitatea viziunii de a sesiza existența în mișcare, în devenire, nu depinde numai de obiectivitățile de care dispune, de trăsăturile morfologice ale acestora ; ea depinde, de asemenea, de actul viziunii, de modul în care aceasta se raportează la formele sensibile.

Analiza acestor acte ne va dezvălui prezența unei anumite diversități : aprehensiunea poate introduce mișcarea în conținuturile sensibile ca „din afară", raportîndu-le, adică, la o schemă directoare, la o dimensiune quasi-temporală de dezvoltare. Dar ea poate capta, de asemenea, sensul forțelor, al tendințelor imanente conținuturilor înseși și materialelor care prind formă ; ea poate urma acest sens în direcția echilibrului și împlinirii către care tinde. Dealtminteri, aprehensiunea deține un rol important în fixarea sensului fundamental în care se deplasează sau în care se orientează cîmpul vizibil : privirea alege termenii mobili, ca și pe cei imobili, alege sensul desfășurării.

Existența acestor diferite aspecte ale experienței dinamice poate fi pusă în lumină prin intermediul dialecticii care unește subiectul și obiectul aprehensiunii : cînd se vorbește de o schemă directoare impusă conținuturilor aprehensiunii, primul rol i se conferă inițiativei subiectului care percepe ; cînd ne gîndim la o aprehensiune motivată prin orientările conținutului, facem să prevaleze rolul acestuia din urmă și punem, astfel, subiectul într-o atitudine „receptivă" sau, mai exact spus, „participativă". Cînd evocăm condițiile fundamentale de punere în perspectivă, avem în vedere rolul mediator al spațiului, astfel încît subiectul nu se poate orienta fără să ia formele ca punct de sprijin. O atare situație ne apare întrucît nu

am pornit de la presupunerea că aceste diferite momente ale experienţei dinamice se pot realiza în chip cu totul independent unele de altele : va fi suficient ca fiecare dintre ele să ilumineze un aspect al acesteia, sau să putem regăsi, în formalismele artei, ceva care să releve distincţia sau joncţiunea acestor momente.

O structură se oferă conştiinţei ca o unitate temporală orientată în măsura în care fazele sale se înlănţuie şi se întretaie, permiţîndu-i în fiecare moment să rememoreze fazele precedente şi să le anticipeze pe cele viitoare. Un „proces fizic", în care fiecare moment se adaugă celor precedente în virtutea condiţiilor cauzale, momentane şi locale, n-ar putea oferi conştiinţei acest optimum de legături temporale. Dar un gest, o conduită ale căror momente se motivează şi alcătuiesc o unitate prezintă, dimpotrivă, condiţiile necesare astfel incit conştiinţa să le sesizeze ca unităţi temporale orientate.

Picturii, deşi părţile tabloului există simultan, nu-i lipsesc mijloacele pentru a satisface exigenţele unei sinteze temporale. Printre acestea includem nu numai imaginile comportamentelor reale, reprezentarea fiinţelor active, care pot servi drept bază unei atari sinteze, ci, de asemenea, înlănţuirea dinamică a formelor înseşi ; *continuum*-ul fluent al calităţilor, traiectoriile şi axele de forţă care traversează figurile ; virtuţile unei compoziţii care oferă privirii disimetrii, orientări şi puncte de convergenţă. Ceea ce îngăduie privirii să anime în mod dinamic spectacolul, nu este numai faptul că acesta îi oferă sensuri de parcurs privilegiate — claritatea contururilor ar fi, de pildă, suficientă — ci mai ales împrejurarea că acest parcurs este resimţit ca desfăşurare a unei legi de geneză în virtutea căreia formele se organi-

zează : dezvoltarea unui arabesc linear ne furnizează exemplul cel mai simplu al unei atari legi, întrucît fiecare din fazele acestei dezvoltări, continuîndu-le pe cele precedente şi continuîndu-se în cele următoare, aparţin aceleeaşi mişcări generatoare. Pictura dispune de un registru de dinamisme formale care îşi creează un stil propriu de temporalitate : este vorba de o temporalitate ideală, care nu depinde de ritmul sau de viteze de deplasare a nu importa cărui mobil material, ci constă, în întregime, în „trecerile formale", în ritmurile pe care privirea le respectă urmărind înlănţuirea secvenţelor formale.

Fără îndoială că dinamica privirii, solidară cu o lege ideală de parcurs, nu epuizează efectul dinamic al picturii. Am putea spune că ea este dublată de „forţele materiale" care izvorăsc din conturul perceput, din cîmpul tendenţial al formelor şi calităţilor. Într-un cuvînt există în pictură o anumită polaritate a dinamismelor formale şi materiale, polaritate căreia, de fapt, pictura îi datorează întreaga sa complexitate : există multe arabescuri picturale care ne apar ca adevărate mişcări imateriale ale spiritului, după cum, tot aşa, există tensiuni picturale a căror intensitate evocă un joc de forţe în conflict. Această bază tensională a picturii nu se sprijină în mod necesar numai pe reprezentarea mişcărilor şi pe intensitatea gesturilor, ci, de asemenea, pe raporturi structurale propriu-zise

Se cuvine să subliniem aici şi să înţelegem la justa sa valoare existenţa acestor „cîmpuri de forţe fenomenale" căreia *Psihologia formei*, în mod deosebit, i-a descris trăsăturile : prezenţa anumitor figuri „acţionează" asupra figurilor co-prezente, fie îndepărtîndu-le de propriul lor tip, prin disimilare, fie, dimpotrivă, atrăgîndu-le, prin asimilare, apropiindu-le de

propriul lor tip [1]. Mai mult încă. Orice masă materială pare a aspira şi modela spaţiul care o înconjoară potrivit propriei sale conformaţiuni. Conflictul unor atari principii formatoare constituie, poate, motivul tensiunilor picturale celor mai intense. Aşa cum vom vedea în cele ce urmează, tonalităţile au, fiecare, propria lor modalitate de a se desfăşura în spaţiu. Prin jocul bazelor tonale şi al dominantelor ele exercită, unele asupra altora, o influenţă asimilatoare sau disimilatoare. Aceste efecte, sau altele asemănătoare, interesează în mod deosebit pictura, cu atît mai mult cu cît aceasta nu este decît o punere în formă a unei materii tensionale : în acest sens, dinamismul pictural este rezultatul unei amenajări care pune în valoare puncte de conflict, puncte de echilibru care orientează mişcarea forţelor fenomenale.

Ni s-a părut posibil şi necesar, în acelaşi timp, să aducem în discuţie o polaritate legată de puterile dinamice ale viziunii şi pe care o putem asocia, rînd pe rînd, fie „schemelor formale" ale aprehensiunii, fie anumitor „puteri tensionale" proprii materialelor structurate. Dar am subliniat, de asemenea, că spaţiul — cu condiţia să nu fie înţeles ca un simplu mediu în care se dispun formele, ci, dimpotrivă, ca termen

[1] În cadrul unui exemplu experimental, dacă se plasează o formă circulară într-un context de forme eliptice (dispuse în coroană în jurul acesteia) şi i se imprimă o mişcare de variaţie astfel încît să tindă către o formă eliptică, această evoluţie va fi inflenţată de context. Tendinţa cercului către forma eliptică va fi, mai întîi, „frînată" de context, figura evolutivă fiind — prin disimilare — „menţinută" în sfera cercului, iar gradul său de elipcitate fiind subevaluat. Ulterior, tendinţa se va accelera — prin asimilare la sfera elipselor — iar gradul său de elipcitate va fi supraevaluat. (J. CAMPBELL-FISCHER, *On the effect which a visual whole have upon its membral parts*). Prin intermediul experimentului, *Psihologia formei* ne pune în contact cu dinamismele formale al căror sediu este cîmpul viziunii.

de mediaţie care permite privirii să „ancoreze" în spectacol sau să-l „locuiască" — intervine ca o sursă de intuiţii dinamice. „Ancorarea" şi „locuirea" sînt, poate, aspecte diferite ale apropierii spaţiului de către privire.

În primul caz, avem de a face cu actul de punere în perspectivă, ceea ce înseamnă, în particular, a lua termeni de referinţă imobili în funcţie de care se situează mişcarea. Astfel, dacă se înclină pe orizont o figură în formă de cruce cu braţe egale, cele două linii directoare care le particularizează reprezintă o „abatere" faţă de axele orizontale şi verticale ale cîmpului viziunii ; ea produce impresia că „tinde" către acestea, că este animată de o rotaţie virtuală ; dacă ea coincide însă cu sistemele orizontale, verticale sau chiar „diagonale", va da în schimb o impresie mai statică [1]. Jocul axelor directoare este un procedeu tradiţional în pictură : arta Renaşterii amplifică stabilitatea figurilor făcînd în aşa fel încît liniile lor directoare să coincidă cu axele principale ale spaţiului, în timp ce arta barocă le animă „dezaxînd" liniile directoare şi făcînd ca acestea să oscileze între axele viziunii.

A spune, pe de altă parte, că privirea noastră „locuieşte" spaţiul înseamnă a exprima un alt fapt, şi anume că ea se lasă purtată de acesta ca de către o putere în expansiune — o putere de îndepărtare şi de apropiere — în timp ce formele care se instalează în spaţiu întreţin şi ghidează aceste tendinţe. Un simplu relief de mase şi goluri provoacă deja fluctuaţia

[1] Această „relativitate" a mişcării fenomenale, care rezidă în aceea că mişcarea este înţeleasă în raport cu un anumit punct fix a constituit obiectul cercetărilor lui DUNCKER asupra „mişcărilor induse" (*Ueber induzierte Bewegung*) : dacă o figură, un dreptunghi — de exemplu — „încadrează" o altă figură — un punct, să zicem —, mişcarea „reală" a primei faţă de a doua dă „aparenţa" mişcării celei de a doua în raport cu prima. Acest raport fenomenal, „încadrarea", determină raportul dinamic de la imobil la mobil (p. 187—192 ; 224—227).

acestui mediu mobil, care, rînd pe rînd, iese în evidență și se adîncește. Dar jocul tonurilor sau al eclerajelor, așa cum vom vedea mai îndeaproape în cele ce urmează, se dovedește a fi instrumentul cel mai suplu al dinamizării spațiului după normele sale de expansiune : un dinamism pe care tehnicile moderne care înlătură figurile limitante și axele geometrice, îl pun cu deosebire în valoare.

Am considerat, rînd pe rînd, schemele de organizare pe care privirea le desfășoară în chip discursiv, forțele și tendințele aderente figurilor și calităților dinamice care oferă artei picturului un cîmp foarte larg. O operă pe deplin revelatoare în ceea ce privește estetica „dinamică" a barocului — *Purtarea crucii* — de Tintoretto, de pildă (il. 4) — lasă să se întrevadă economia complexă a unor atari efecte.

Osatura dinamică a tabloului este constituită de formele spiralate care circulă în spațiu într-o direcție ascendentă, dar rînd pe rînd recesivă și procesivă : ne aflăm în fața unui sistem multiplu, întrucît arabescul director — cortegiul urcînd spre calvar — este susținut de arabescurile tonale — unele clare și luminoase, altele sumbre și întunecate — care se întrețes printr-un fel de antisimetrie. Pe de altă parte, spirale de mai mică amploare, urcînd vertical, le întretaie pe celelalte unind forme ascendente : cruci, arbori, flamuri, figuri omenești drepte, neaplecate. O analiză atentă va recunoaște imediat contribuția „mișcărilor reale" și a mișcărilor „pur structurale" în economia dinamică a operei, va remarca maniera în care opera barocă pedalează pe aceste două efecte : impulsul gesturilor umane este canalizat și reluat prin mișcarea însăși a contururilor și maselor picturale înlănțuite potrivit traiectoriei arabescurilor majore.

Dar o analiză interesată să releve varietatea modurilor în care privirea cuprinde dinamismul

formelor, ar putea găsi, la rîndul său, efecte extrem de complexe. Pe de o parte, arabescurile directoare ale tabloului operează ca scheme pur formale de dezvoltare : ele reglează mișcări ascendente numai prin ritmul dezvoltării lor spirituale. Dar ele „se nasc", de asemenea, din tensiunea materialelor picturale pe care le pun în valoare : marea spirală a urcării calvarului se configurează prin înlănțuirea vectorilor de forță mai mult sau mai puțin înclinați sau redresați prin gruparea ordonată a maselor mai mult sau mai puțin împrăștiate sau concentrate, prin jocul fazelor tonale sau al celor luminoase și sumbre care alternează și se repetă chemîndu-se unele pe altele. Această integrare a valorilor formale și materiale, ca și schimbul ce are loc între ele, ar putea foarte bine caracteriza arabescul baroc, dacă îl comparăm cu arabescul clasic în care stilul formal, dar mai ales linear, al dezvoltării depinde mai puțin de jocul forțelor picturale, de animarea materiei.

Caracteristică, de asemenea, pentru posibilitățile baroce ale picturii este ancorarea formelor în spațiu. De fapt, acest spațiu nu are axe statice și nici puncte de referință distanțate față de spectator. Planurile și vectorii, alunecînd în adîncime sau îndreptîndu-se spre suprafață, constituie, dealtfel, termenii la care raportăm figurile : prinsă în mișcarea însăși a spațiului, privirea participă în mod activ la scenă, o sesizează sub un aspect de emergență.

★

În rîndurile precedente am recunoscut cîteva din elementele care particularizează dinamismul cîmpului vizibil și care privesc efectele picturii [1]. Pentru a preciza însă termenii unei comparații posibile între valențele spațiului vizibil

[1] I. LAPICQUE dezvăluie multitudinea resurselor dinamice ale operei într-un studiu asupra „Picturii și mișcării" (*Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, p. 181—208).

și cele ale spațiului pictural, ar trebui să marcăm, de asemenea, rațiunile unei anumite discontinuități : a recunoaște rațiunile în virtutea cărora mijloacele de expresie dinamică de care dispune spațiul pictural nu-și află replica exactă în cîmpul percepției naturale centrată asupra corpului nostru și sprijinindu-se pe lucrurile imediat înconjurătoare. Această precizare nu este lipsită de importanță, dacă avem în vedere faptul că lucrările *Psihologiei formei* — care, așa cum am spus, evidențiază existența unor elemente de solidaritate între forme și forțe în cîmpul viziunii — degajă, pe această bază, sugestive analogii între percepție și artă, cu atît mai mult cu cît ele nu fixează criterii care să le distingă. În ceea ce ne privește, vom introduce, poate, un asemenea criteriu observind că funcția formelor în exercițiul natural al viziunii noastre este aceea de a ne face inteligibile mișcări reale, purtate de forțe fizice reale și de a întreține astfel, în fiecare clipă, echilibrul senzorio-motric al organismului nostru cu lumea. Cu totul alta este însă funcția formelor în spațiul viziunii picturale. Într-un atare spațiu, formele orientează jocul pur ideal al direcțiilor și tendințelor. Ele domină aici, mai mult decît echilibrul vital dintre cel ce percepe și ceea ce este perceput, condițiile sesizării intuitive, ale comprehensiunii spirituale [1].

Astfel, dacă în cadrul percepției reale vedem un obiect în dezechilibru, așteptăm întotdeauna ca acesta să cadă. În acest fel, anticipăm mișcarea rezultată din forțele potențiale care acționează asupra obiectului respectiv și cooperăm, printr-o mișcare spontană a corpului, la menținerea echilibrului : ne situăm, deci, în domeniul „virtualităților" care anunță mișcări reale. De bună seamă că nu putem afirma același lucru în legătură cu domeniul virtualităților care se oferă viziunii estetice. Formele estetice dezvoltă și actualizează formula ideală a unei mișcări ireale, cu atît mai mult cu cît ele nu ne prezintă stadiul potențial al unei mișcări reale : un arabesc sinuos, de exemplu, ne va da „sensul" mișcării undei, a mării, schema ascendenței, căderii și difuziunii sale. Ea nu va fixa nicidecum punctul de aplicare a forțelor fizice la o anumită particulă de apă.

Am putea sublinia și altfel caracterul ideal propriu mișcărilor care se desfășoară în spațiul pictural, afirmînd că aceste mișcări depășesc cu mult sfera în care mișcarea înseamnă „deplasare", chiar virtuală sau schematizată : legea lor poate fi aceea a unei geneze, a unei desăvîrșiri structurale mai degrabă decît aceea a unui traiect vectorial. Astfel, în tabolul lui Tintoretto la care ne-am referit, părțile operei par să se orienteze către grupul care-l înconjoară pe Cristos. În chip cu totul natural, privirea este condusă de la grup la personajul principal. Faptul nu se explică însă numai prin aceea că liniile vectoriale precise ghidează privirea în această progresie, ci mai ales prin împrejurarea că grupul este climatul structural al operei. Aici se regăsesc, condensate, jocul de direcții, de forme și valori calitative dispersate în întreaga operă. Privirea se raportează la acest nucleu tectonic al operei în așa fel încît să înțeleagă desfășurarea acestuia. Mișcarea secretă a operei coincide, astfel, cu mișcarea unui model de organizare către desăvîrșirea sa.

Este adevărat — și am subliniat acest lucru chiar aici — că aspectele cele mai intense ale dinamismului pictural se traduc foarte bine prin

[1] R. ARNHEIM, de exemplu, leagă existența formelor dinamice de tendința generală a viziunii care constă în a fixa mișcările și jocul forțelor în modele care prezintă maximum de simplitate și diferențiere, explicînd acest fapt prin motivele echilibrului vital : împlinind „scopurile sale vitale", organismul relevă „tendința de a menține structura forțelor într-o stare atît de simplă pe cît îi permite situația" (*op. cit.*, p. 360). Dar, influența vieții organice asupra artei fiind admisă, se poate oare spune că organizarea estetică stă în funcție de urgențele vitale, sau că ea ar depinde în chip exclusiv de acestea ?

termeni ca „forță“ și „tensiune“. Trebuie să ne punem însă o altă întrebare, și anume pînă în ce punct jocul forțelor picturale atașate mișcării mutuale, indefinit diversificate a figurilor, se poate îndepărta de sistemul elementar al viziunii naturale dominată de direcțiile gravitației sau de cele ale expansiunii gesturilor proprii corpurilor active ? O pictură dinamică, în sensul deplin al termenului, este într-adevăr posibilă. Să consemnăm că tocmai în acest sens sînt orientate cercetările artei „informale“. Numai că o atare artă dezvoltă dinamismul pictural, eliminînd prevalența forțelor elementare, spărgînd cadrul „bunelor forme“ care se echilibrează după axele gravitației : forțele se nasc liber, în și cu fiecare punct al cîmpului pictural, la confluența valorilor plastice și conduc formele la desăvîrșire fără să întîmpine vreo inerție, fără să aibă axe impuse sau limite de natură să le fixeze. Tocmai prin această varietate indefinită a dimensiunilor directoare spațiul pictural ne poate oferi imaginea unei forțe generatoare, care acționează într-un univers nãscînd (il. 9).

În general, domeniul pictural se sustrage legii forțelor restrictive care prevalează în domeniul senzorio-motric. În acest cadru, forțele se supun finalității unei alegeri, unei depline disponibilități. Este încă un domeniu de constrîngeri pe care ni-l descrie *Psihologia formei* atunci cînd caracterizează legile în virtutea cărora figurile se echilibrează și se completează în viziunea naturală : nu-mi este posibil să văd o axă înclinată spre orizontală sau verticală altfel decît „tinzînd către“ aceste poziții de echilibru. Lucrurile stau cu totul altfel cînd este vorba de cîmpurile de figuri și de calități pe care le compune pictorul și în care se multiplică motivațiile și solicitările adresate imaginației. Ne gîndim, în primul rînd, la operele informale care ne oferă un ansamblu de pete colorate aruncate într-o dezordine aparentă. Privirea restituie o ordine, dă un sens tabloului urmă-

rind sugestiile formelor, tonalităților, intervalelor sau reliefurilor aparente. În acest caz, opera nu mai este determinată printr-un minimum de posibilități nete. Importantă este libertatea lăsată privirii de a restaura o oarecare unitate într-un maximum de posibilități care îi sînt oferite.

Dar aceasta revine a spune, în ultimă analiză, că dinamismul formelor picturale este apropiat regimului complex al semnificației. Formele picturale reglează, pentru a spune astfel, echilibre vitale, dar ele sînt de asemenea, produse revelatorii ale gestului intențional care le-a construit. Ele pot fi considerate ca simboluri ale unei existențe orientate, tendențiale, pe care privirea le atașează în chip firesc figurilor care articulează cîmpul vizibil. În acest sens, formele vizibile pot fi înțelese ca mărturii ale unei subiectivități orientate : nu complexe de forțe, ci „monade spirituale“. Ar fi cu totul zadarnic, fără îndoială, să căutăm — la nivelul formelor artistice — stratul fundamental al intuițiilor cinetice sau organice. Arabescurile care traversează tabloul *Purtarea crucii* al lui Tintoretto se adresează și sentimentului nostru organic relativ la gravitație și ascensiune. Dar să observăm că precizia ritmurilor lor ne conduce spre alte nivele ale expresiei : arabescurile în discuție sugerează legăturile discontinui, reluările unui efort și, sub alte aspecte, elanurile mai libere ale unei ascendențe sau avînt. Aceasta întrucît, analiza formulelor dinamismului pictural dezvăluie nu numai o „biologie“ sau o „fizică“ a echilibrelor fundamentale, ci, mai ales, o „semantică“, o considerare a legăturilor de sens care se expun imanent, în legăturile formelor.

A studia variațiile stilistice ale picturii pe tema dinamismului înseamnă a recunoaște, de fiecare dată, o alegere susceptibilă să amplifice una sau alta din resursele oferite de cîmpul

vizibil supunînd-o coerenței formulării picturale ; înseamnă, de asemenea, a recunoaște, de fiecare dată, o apropiere a formulării picturale cutărei sau cutărei semantici imanente, cutărei sau cutărei accepții a noțiunilor de temporalitate și acțiune[1]. Arabescurile artei baroce, așa cum am mai observat, leagă, în însăși textura lor, normele formei și acelea ale forței, diferențiindu-se astfel de arabescurile artei clasice, ale cărei conturui sînt folosite în stare pură. Avem în vedere, de exemplu, arabescurile lui Giotto sau Rafael. Să notăm, în acest sens, că mutația expresiilor sau a semnificațiilor traduse prin artă nu poate fi străină acestor inovații tehnice. Jocurile pur formale ale arabescului ne introduc în domeniul mișcărilor spirituale care se distanțează de ponderea și de existența materiei în general, în timp ce arabescurile puternic dinamizate ale artei baroce reflectă cu predilecție tensiunile existenței, prezența vieții și a materiei.

Stilurile contemporane pe care, în general, le desemnăm prin termenul „constructiv" sau „abstract" — întrucît diminuează sau îndepărtează complet rolul figurației — introduc noi moduri ale expresiei dinamice, moduri pe care ar trebui să le înțelegem în particularitatea lor pentru a regăsi cu adevărat experiența vie pe care arta o extrage din posibilitățile tehnice și din semnificațiile pictural exprimabile. Valorile dinamice ne apar uneori în punctul în care devenirea figurilor, angajate într-un proces de deformare și de reformare, solicită la maximum imaginația plastică, constructivă, a pictorului. În acest sens se îndreaptă, dealtminteri, realizările și cuceririle picturii cubiste (il. 8). În ceea ce privește orientarea actuală a picturii

[1] Marcelle WAHL, în *Le mouvement dans la peinture*, examinează din acest unghi de vedere componentele lineare, vectoriale și grafice ale impresiei dinamice (în particular, p. 65—72). Analizele sale trec, astfel, de la un punct de vedere structural la un punct de vedere semantic.

către formele abstracte, trebuie spus că o atare tendință a favorizat apariția altor moduri de expresie dinamică. Pictorul va dezvolta efecte dinamice lucrînd direct cu masele și tonalitățile și atenuînd, în același timp, limitele figurale. El va lăsa structura — pentru a spune astfel — să parvină la ea însăși ghidată de formele organizatoare prezente în mase și culori (il. 11 și 13). Există, prin urmare, foarte multe posibilități și nuanțe în ceea ce privește utilizarea procedeelor picturale în scopul obținerii impresiei de tensiune și mișcare.

★

În realizările artei, de-a lungul dominantelor sale stilistice, un studiu fenomenologic ar putea regăsi elementele dinamice proprii experienței pe care noi ne-o facem despre lumea vizibilă. O atare experiență ar reîntîlni dialectica mișcării reale și a mișcării formale, sau dialectica mișcării-schemă și aceea a mișcării aderente la conținut ; ar regăsi, de asemenea, tensiunile spațiului, cadru în care conștiința noastră se fixează și se orientează ; ea ar putea da formelor dinamice fie un sens apropiat constituției noastre biologice, fie un sens apropiat de mișcarea „monadelor spirituale". Totuși, fenomenologia artei n-ar putea acoperi fără nimic altceva fenomenologia formelor naturale deoarece transpunerea formelor în operă aduce cu ea propriile sale posibilități și norme. Spațiul artei ne apare, astfel, ca mijloc al unei transformări ideale, al unei derealizări a legăturilor dinamice ; el este mediul operator care dezvoltă în mod liber posibilitățile legăturii dinamice ; este, de asemenea, instrumentul unui limbaj coerent al fuziunii prezențelor dinamice și semanticii mișcărilor. Am subliniat deja, tratînd problematica limitelor picturale, actul de transpoziție care se prezintă unui studiu ce-și propune să considere formele potrivit cu înfățișarea lor naturală și care să urmeze dezvoltarea

lor în artă. Vom examina acum, odată cu valorile colorate, domeniul calităţilor pure care pot să apară ca sursă fundamentală a ordinii picturale. Vom avea încă de comparat două momente proprii organizării picturale : de a înţelege că structura colorată a lumii vizibile anunţă în mod încă incomplet, construcţia pe care pictorul şi-o face cu lumea calităţilor pure.

III. STRUCTURILE COLORATE ÎN ORGANIZAREA CÎMPULUI VIZIBIL ŞI ÎN ORGANIZAREA OPEREI PICTATE

A persistat multă vreme opinia în virtutea căreia baza picturii trebuie să fie desenul şi arhitectura formelor şi că, sub o atare înţelegere a actului pictural, culoarea intervine mai ales ca ornament sau ca un motiv suplimentar de agrement. Există însă multiple raţiuni care pledează în favoarea tezei, conform căreia, în pictură, culoarea poate să participe, în mod mai profund, la organizarea şi existenţa însăşi a operei picturale. Indiscutabil, opoziţia desenatorilor şi coloriştilor aduce în discuţie preferinţe tehnice asupra cărora o fenomenologie a formelor nu se poate pronunţa. Ea poate însă, cel puţin, să pună în lumină posibilităţile pe care le dezvoltă pictura „coloristă". Şi pentru a sublinia rolul deosebit de important pe care-l poate deţine culoarea în economia operei picturale, se poate nota, mai întîi, că acest rol este într-o oarecare măsură antagonist, sau complementar, faţă de acela pe care îl joacă valorile figurale, morfologice. Nu numai că valorile colorate sau luminoase — aşa cum se spune deseori — se adresează componentei sensibile şi mai afective a conştiinţei noastre estetice. Se poate afirma că aceste valori, mai cu seamă, oferă un punct de sprijin original şi indispensabil misiunii constructive a artistului. De bună seamă că pictorul dispune de elementele colo-

rate altfel decît de linii sau de figuri. Acestea din urmă răspund mai direct intenției mîinii care construiește și definește; elementele colorate opun o mai mare rezistență scopului artistului deși îl sprijină, el trebuie, mai întîi, să le exploreze puterea, încercînd să le organizeze[1].

Acest argument ar putea fi prelungit afirmînd că componentele colorate pot juca un rol „fundamental", „fondator" în elaborarea picturală: mai întîi, cîmpul pictural va capta privirea ca o țesătură de contraste, acorduri și variații ritmice care izvorăsc din substanța calitativă a viziunii. Pe această bază, este de conceput că masele și contururile construite intervin pe un plan secund, și anume pentru a preciza structurile și mișcările sau pentru a corela lumea picturală cu lumea obiectelor definibile[2]. Cuceririle recente ale picturii de la impresionism, confirmă rolul fundamental ce revine organizărilor tonale. Într-adevăr, dacă pictura contemporană nu este singura care a valorificat bogatele efecte armonice și chiar

[1] Din aceleași rațiuni, ALAIN a definit pictura prin utilizarea culorilor „Culoarea este singurul mijloc al adevăratului pictor. El tinde să facă un obiect numai cu tencuieli colorate..." Și, operînd cu material colorat, meseria pictorului „este retușul..."; pictorul „lucrează potrivit sentimentului său imediat și prin încercări, fără nici o anticipare"; altfel, operele sale „nu vor fi decît desene colorate" (*Système des Beaux-Arts*, p. 279—281).

[2] Se cunosc observațiile lui E. DELACROIX asupra organizărilor și armoniilor tonale care captează, mai întîi, atenția subiectului aflat în prezența operei, și care trebuie să fie obiectul prim al construcției pictorului. Folosind un limbaj mai analitic, s-ar putea spune că valorile tonale sînt condiția primă a spațiului estetic, un spațiu care este polarizat și ritmat mai înainte de a fi compus, și că valorile lineare, figurale și tectonice intervin numai ca niște condiții secundare de încheiere sau de desăvîrșire a spațiului estetic. O atare ierarhie ne propune, dealtfel, E. JORDAN (*The aesthetic object*, p. 117—118).

tectonice ale culorii, ea a întreprins în orice caz tentativa de a construi opera sprijinindu-se în chip aproape exclusiv pe capacitățile culorii. Ea a cedat fără îndoială, în mare parte, prestigiilor magice, poetice, ale acesteia, dar a dus, de asemenea, la extrem cercetarea virtuților plastice, constructive.

Utilizarea constructivă a valorilor colorate necesită cîteva lămuriri, cu atît mai mult cu cît înseși rațiunile în virtutea cărora tonurile se pretează la armonii precise au ceva misterios. Într-adevăr, este dificil să definim natura raporturilor care se stabilesc între tonurile ce stau la baza sentimentului armoniei, de a da semnificația exactă opozițiilor și asemănărilor care intervin în sentimentul acordurilor[1]. Cînd este însă vorba de a înțelege că, într-adevăr, culoarea organizează spațiul, că ea poate contribui la introducerea ordinii și mișcării în cîmpul pictural, întîmpinăm, mai ales, dificultăți de interpretare. Dacă, mai întîi, concepem spațiul pictural după modelul spațiului pe care îl desfășurăm cu ajutorul mișcărilor noastre sau prin discursivitatea privirii noastre, va fi extrem de anevoios să înțelegem în ce fel calitățile colorate pot contribui la sentimentul spațiului[2]. Este însă cît se poate de limpede că

[1] La prima vedere, se pare că contrastele fără mediație aparentă sînt surse de acord și de agrement vizual — ca în raporturile albastrului cu galbenul, de pildă — în timp ce existența mediațiilor este necesară altor acorduri — celor dintre purpură și roz, de ex. (CAMPBELL-FISCHER, *Aesthetics and the logic of sense*, p. 262).

[2] H. PLESSNER (*Die Einheit der Sinne*) extrage un argument din faptul că tonurile „ocupă" în mod static spațiul, că spațiul vizual este animat numai prin cinetica privirii, iar aceasta pentru a nega că tonurile pot juca un rol fundamental în efectele dinamice ale picturii (p. 241, 242). Preocuparea sa constă în a opune ordinea sunetelor, care articulează dinamic timpul muzical, ordinii culorilor care nu posedă, în spațiul pictural, o organizare dinamică proprie (p. 234, 237).

numai cu condiția să înțelegem spațiul pornind de la „dimensiunile sale tonale", devine posibilă conceperea funcției „spațializante" a culorilor în pictură. Fenomenologiei viziunii îi revin, în acest sens, cîteva sarcini de îndeplinit : să lege, în primul rînd, structura formelor armonice, tectonice și dinamice de aceea a materialelor lor colorate, întrucît solidaritatea acestor două tipuri de structuri nu apare în țesătura unor analize schematice. Dealtminteri, vom reveni de mai multe ori asupra caracterelor acestui fundament, asupra legăturii formelor și materialelor în domeniul calităților.

Cercetările psihologice moderne, dar cu deosebire cercetările efecuate sub semnul *Psihologiei formei*, au formulat — este adevărat — indicații prețioase în legătură cu proprietățile relaționale ale culorilor : asupra proprietăților prin care acestea se „completează" între ele sau prin care se arată solidare cu alte elemente care intră în compunerea sentimentului spațial, pretîndu-se, astfel, la organizările armonice și tectonice ale artei. Sub formele manifeste ale acordului tonurilor, psihologia ne-a ajutat să recunoaștem viața opozițiilor și a mediațiilor care se înrădăcinează în straturile fenomenale, și chiar biologice, ale percepției. Astfel, „procesul aparent" care animă tonurile albastre ce par a se concentra în ele însele și a regresa în fața privirii noastre, diferă mult de procesul care animă tonurile roșii, tonuri ce par că se răspîndesc și circulă în limitele lor disponibile, sau par că progresează în direcția privirii noastre : există aici elementele unei fine opoziții, a unui fel de echilibru al contrariilor, ceea ce poate explica, cel puțin în parte, existența unui contact agreabil între aceste două tonuri.

Dar psihologia ne-a atras atenția, de asemenea, asupra capacităților de spațializare inerente tonalităților. Alurii mai statice a bleu-urilor îi convin limite stricte, în timp ce alurii mai expansive a roșurilor și, mai ales, a galbenurilor îi convin mai bine cîmpurile ilimitate. Dealtminteri, comportamentul nostru este diferit în prezența mediilor colorate : roșurile, de pildă, favorizează mișcări „abductive", deschise, care se îndepărtează de noi, în timp ce verdele favorizează mișcări „adductive", închise, care revin spre noi.

Trebuie să consemnăm, de asemenea, că există raporturi imediat deși destul de greu de precizat, între stările colorate ale lumii vizibile și stările materiei : astfel, tonurile terne sau opace ne fac să resimțim prezența și rezistența unei substanțe materiale, pe cînd tonurile vii și calde sau translucide au o calitate aeriană, atmosferică.

Fiecare ton caracterizat, dezvăluie modul său propriu de a se situa în raport cu spațiul luminos, un mod propriu de a evoca prezența sau absența luminii. Tonurile calde, aurite — de exemplu — accentuează propria lor calitate, devin mai „pronunțate", cînd le luminăm mai mult și cînd ating cu mai multă „insistență" privirea. Tonurile reci, albăstrii — dimpotrivă — se accentuează și devin mai „pronunțate" cînd lumina și „insistența" sînt diminuate.

Se poate spune că cercetările psihologice au concretizat și lărgit concepția noastră asupra calităților colorate, apropiindu-le de acel stadiu „relațional" de la care pot fi concepute sintezele artei. Este demn de remarcat faptul că observațiile și concluziile psihologilor vin în întîmpinarea reflecțiilor artiștilor preocupați să descopere virtuțile și modurile de utilizare a tonurilor. Primii vorbesc în limbajul faptelor, ceilalți în limbajul efectelor sau al valori-

lor, dar proprietățile în discuție au atras atenția și unora, și altora [1].

Totodată limbajul în care analizăm și interpretăm fenomenele colorate trebuie să fie el însuși adecvat acestor domenii în care prevalează relațiile, organizările. Atragem atenția asupra acestui fapt, întrucît întrebuințarea limbajului psihologic tradițional — un limbaj mult prea atomistic și prea orientat spre descrierea proprietăților elementare, și nu îndeajuns spre aceea a proprietăților structurale — îngreuiază mult înțelegerea fundamentului formelor estetice în materialul sensibil. Se vorbește uneori de colorații percepute ca și cum ar fi vorba de „asamblaje", „asociații" sau „interacțiuni" de calități elementare înzestrate cu o existență autonomă [2]. Dealtfel, postulatul implicit sau explicit în virtutea căruia elementele fenomenului acoperă exact elementele stimulului fi-

[1] Pentru un studiu psihologic al proprietăților tonurilor, facem aici cîteva trimiteri la lucrările experimentale ale lui KATZ (*The world of colours*), KOFFKA (*Colour and organisation*) sau GOLSTEIN (*Ueber die Abhängigkeit der Bewegungen von optischen Vorgängen*). Acești autori întîlnesc însă, în foarte multe puncte, indicațiile pe care le-au transcris artiștii care și-au analizat cu minuție bazele artei lor: astfel sînt acelea ale lui KANDINSKY din lucrarea *Du spirituel dans l'art* (p. 46 și urm., p. 65 și urm.), ca și observațiile lui LAPIQUE din lucrarea *Essais sur l'espace, l'art et la destinée* (cu deosebire în studiile: *Le rouge et le bleu dans les arts*, p. 246 și *Les couleurs dans l'espace*, p. 277).

[2] Să notăm că formulările atomistice la care ne referim au jucat un anumit rol, dacă nu în dezvoltarea însăși a metodelor pictorului cel puțin în explicitarea acestora. Școala neo-impresionistă de pildă, care își propune să utilizeze în pictură „o metodă științifică și sistematică", specula în mod predilect calitățile elementare, combinațiile și asociațiile așa cum se poate lesne observa din textele lui SEURAT, citate în lucrarea lui REY, *La renaissance du sentiment classique*. Ar fi de notat, de asemenea, că școlile de pictură care amplifică valorile tectonice și armonice formulează realizările lor, în termeni de „organizare" sau „sinteză". În acest sens îl putem cita pe MATISSE cu lucrarea sa *Notes d'un peintre*.

zic favorizează acest mod de a vedea. Nu este însă suficient să exprimăm ideea că aceste *qualia*, așa cum le percepem, sînt întotdeauna tributare unei ordini fenomenale organizate și, deci, anumitor esențe-spațiale sau calitative, pe care le sesizăm prin intermediul lor.

Un anumit verde, de exemplu, poate fi cu precizie caracterizat din punct de vedere fizic, fie printr-o anumită compoziție cromatică, fie prin gradul de claritate sau de saturație. Nu vom defini însă decît în mod aproximativ proprietățile sale de fenomen: într-un tablou, de pildă, verdele ar putea acționa ca ton „fundamental" nedecompozabil, cînd intră în contrast cu un roșu deschis, dar același verde va intra în tranziție și va tinde să se descompună, dacă se situează într-un context de tonuri galbene sau albăstrii. Luat ca fond — pe care se vor detașa tușe mai vii — el se va realiza foarte bine ca un ton „neutru", mai curînd „rece", dar același verde, formînd un accent pe un fond neutru, foarte sumbru, ar putea produce un efect de vitalitate, de luminozitate. Ar fi, de bună seamă, extrem de greu să explicăm aceste proprietăți ale verdelui prin recurs la determinații suplimentare aduse prin „asociație" întrucît, în natură, verdele nu se asociază niciodată cu obiecte luminoase. Va trebui însă întotdeauna să spunem că, într-o anumită organizare fenomenală, acest verde „își asumă rolul" factorului activ, al componentei luminoase.

Pe de altă parte, vom regăsi foarte greu, vorbind de o „interacțiune" între calitățile elementare, valorile de organizare care se percep în culorile vizibile. Astfel, cînd apare un „contrast" între culorile pe care le apropiem, poate oare fi vorba de un efect determinat în întregime de calitățile fizice și de dispunerea acestora? Contrastul este „sensul" pe care îl introducem în calități atunci cînd le percepem în modalitate tensională, polarizată. Arta pictorului constă în a amenaja cîmpul vizibil în așa

fel, încît să facă să apară și să întrețină aceste tensiuni. Dacă două tonuri complementare sînt izolate, de exemplu un albastru și un portocaliu, ele formează un contrast atenuat și, pentru a spune astfel, rezolvat într-un echilibru. Dar cînd pictorul face în așa fel încît, în vecinătatea acestor tonuri, nuanțele albastre să alunece spre cele verzi și culorile oranj spre cele roșii, atunci contrastul se înviorează și ne face să percepem, între complementare, tensiuni născînde. Aceste cîteva fapte ne arată că perceperea calităților este subordonată unor semnificații, tectonice sau dinamice, care se sustrag unei analize elementare [1].

Se poate observa că efectele colorate cer să fie interpretate într-un limbaj structural, fenomenologic. Limbajul structural ne conduce însă la analiza „totalităților" cărora calitățile pe care le percepem le aparțin întotdeauna : fiecare calitate, sau stare a calității, se situează în raport cu organizările și procesele care interesează unitatea cîmpului vizibil. Limbajul fenomenologic, la rîndul său, ne atrage atenția asupra aspectului „intențional" al oricărui act de percepere a calităților, adică asupra raportului calităților *(qualia)* date simțurilor, cu aceste „esențe calitative" și rațiuni de organizare sau de dezvoltare pe care le percepem prin intermediul lor și care le aduc o semnificație. Este adevărat — pe de altă parte — că limbajul structurilor, al semnificațiilor, face posibilă o comparație între starea naturală și starea estetică a înțelegerii de către noi a lumii colorate, întrucît opera de artă este realizarea în care raporturile colorate degajă întreaga lor capacitate de organizare, întreaga lor putere de semnificare.

[1] Aceste precizări referitoare la bazele fenomenale ale efectelor colorate prezintă importanță în interpretarea realizărilor artei. Într-o lucrare bogată în analize sugestive, Léon DEGAND explică diferența între artele figurative și non-figurative prin predominanța pe de o parte, a asociațiilor, iar pe de alta, a combinației calităților pure. „În pictura abstractă, un roșu nu este niciodată un acoperiș, și nici albastru cerul sau apa ... Pentru a accede la exigențele picturale abstracte ale culorii, trebuie, deci, să plecăm de la valoarea redusă la rolul de simplu excitant al vederii." *(Langage et signification de la peinture,* p. 107—103). Dar dacă se conferă culorii deplina sa valoare de „fenomen", aceste motive de diferențiere nu vor fi suficiente : arta figurativă nu „evocă" numai prin „asociații", entități naturale, ci ne „prezintă", prin culoarea însăși, echivalentul profunzimii, fluidității sau luminozității cutărui mediu natural. În ceea ce privește pictura abstractă, ea combină cu atît mai puține senzații elementare, cu cît ea nu redă cîmpul colorat transparent mișcării esențelor calitative.

★

Aspectul calitativ, colorat, al cîmpului vizibil sau aspectul complex care rezultă din legăturile naturale ale calităților cu lumina, formele și locurile, constituie bazele unei „tectonici spațiale" care, pentru a se sustrage legilor geometrice sau metrice, nu impun mai puțin o coerență lumii vizibile. Pentru a desemna această participare a tonurilor la factorii care creează spațiul, putem aduce în discuție ceea ce am numi semnificația „extensivă" a lumii colorate. Dar aceasta poate comporta o altă ordine de semnificații, o ordine pe care o vom numi „intensivă", întrucît ea interesează mai puțin sentimentul spațiului, cît sentimentul actelor, al devenirilor orientate : cîmpul calitativ este dotat cu polarități, cu tensiuni dirijate care intră în rezonanță cu sfera tendințelor și scopurilor noastre, ca latura strict „intențională" a experiențelor noastre. Neîndoielnic, arta are de a face, în mod complex și ambiguu, cu aspectele extensive și intensive ale lumii colorate : ea utilizează culorile ca baze ale unei construcții plastice, oferindu-ne, astfel, imagi-

nea unei lumi exterioare nouă, echilibrată în formele sale spațiale; dar ea le utilizează, de asemenea, în construcții dinamice „agogice", desfășurînd imaginea unei lumi legată fără ruptură de mișcările sensibilității sau activității noastre. Pentru a elucida acest punct, vom apela la experiențe efectuate de psihologi, experiențe de natură să ne arate că noi percepem conținuturile „în funcție" de sistemele extensive sau intensive de care aminteam și că, de asemenea, culorile dețin un rol „funcțional" în dezvoltarea acestor sisteme.

Spațiul pe care îl percepem se întemeiază pe o anumită relație funcțională a culorilor și eclerajelor. Astfel, două discuri de culoare gri sînt luminate, unul în lumină roșie, iar celălalt în lumină normală: structura percepută va depinde de sensul pe care îl va lua relația culorii cu eclerajul. Dacă influența directă a luminii asupra subiectului este suprimată prin mijlocirea unui ecran reductor prevăzut cu un orificiu de observație, diferența „eclerajelor reflectate" de către cele două discuri va fi „interpretată" ca și cum ar fi vorba de două „culori de suprafață" supuse unui ecleraj normal comun: primul disc va fi roșu, al doilea gri. Dacă se restituie influența eclerajului astfel încît subiectul care percepe să le resimtă ca ecleraje, atunci cele două discuri se vor reîntoarce la culoarea gri, iar diferențele culorilor reflectate vor fi raportate la aceea a eclerajelor. Dar subiectul ar putea să fie „localizat" într-unul din ecleraje, evitîndu-se situația de a fi afectat de al doilea; el va „locui", de exemplu, celula spațială luminată în roșu, în timp ce discul luminat normal nu va fi văzut decît printr-o deschizătură de observație. În acest caz, discernerea tonalităților se va face astfel încît primul disc va fi gri într-un ecleraj roșu: diferența luminilor reflectate va fi

însă respectată în sensul că cel de al doilea disc va tinde către culoarea complementară, spre un verde-albăstrui [1].

Sprijinindu-se pe experiențe de acest tip, psihologul ne poate atrage atenția asupra caracterelor „relaționale", „funcționale" ale lumii colorate. Percepția sesizează culorile sau culorile și eclerajul, în relația lor mutuală. Atunci cînd condițiile de prezentare a conținuturilor percepute variază, nu calitățile în ele insele, tonurile sau gradul de iluminare sînt elementele ce rămîn stabile, ci intervalele care le separă: calitățile sînt reconstituite pornind de la noi referințe. Dar să notăm că nu vom putea caracteriza îndeajuns această relativitate, dacă nu insistăm asupra faptului că bazele sale nu sînt totalmente obiective, exterioare fenomenului însuși: subiectul se „fixează" (sau „ancorează") într-un anumit ecleraj aparent și, în această perspectivă, el reconstituie tonalitățile, claritățile pe care le atribuie obiectelor; dacă prin acest act el respectă o oarecare normă de măsură, ea este dată prin obișnuințele percepției: de unde și tendința subiectului de a trata, în măsura posibilului, eclerajul actual ca și cum ar fi un ecleraj normal, „incolor", și de a trece diferențele tonale asupra obiectelor pe care le percepe. Percepția transpune cu ușurință raporturile colorate, astfel încît distanța de la o culoare la gri devine raportul griului cu culoarea complementară. Se pare că această „simetrie" a tonurilor complementare în raport cu griul, joacă un rol privilegiat, și anume ca principiu al estimărilor, al măsurilor calitative. Sîntem într-un domeniu al „verosimilului fenomenal": elementele funcționale ale complexului culoare-lumină se distribuie astfel încît să asigure

[1] KOFFKA, *Principles of Gestalt psychology*, p. 254, 261. Alte experiențe, mai precise, privind „schimburile" dintre culoarea obiectului și tonalitatea eclerajului, figurează în articolul *On problems of colour perception*.

conținutului vizibil tectonica sa cea mai clară. Cu acest factor de verosimilitate fenomenală, căruia i-am recunoscut deja rolul cînd am vorbit despre forme și despre legătura formelor cu perspectiva — în primul capitol al acestei lucrări — atingem una din trăsăturile constitutive ale percepției și de asemenea ale viziunii estetice.

Existența „relativităților fenomenale" are o deosebită importanță în construcțiile artei, pentru că tabloul comportă repere imanente și se dispensează de repere exterioare, obiective ; pentru că, prin textura riguroasă a tonurilor și valorilor, el favorizează alegerea acestor repere imanente. Pictorul poate situa tonalitățile pornind de la o tonalitate de bază care îi furnizează echivalentul eclerajului, fără să aibă nevoie să figureze în mod explicit eclerajul. Utilizînd diferența de claritate sau tonuri care amintesc pe acelea ale lumii normal luminate, el poate rezerva spectacolului pictural trăsături de verosimilitate. Nimic nu se opune ca în acest spectacol eclerajul să fie roșu, ca frunzișul să tindă, corelativ, spre tonurile gri sau galbene, sau ca apele să fie împurpurate. Pictorul poate utiliza în mod foarte larg și concomitent două registre : să păstreze o anumită verosimilitate structurală spectacolului și să modifice „cheia tonală" a acestuia intr-un scop expresiv. Distribuția reperelor de lumină și de tonalitate ale operei deține un loc foarte important, de asemenea, în aprecierea de către spectator a diferențelor calitative : cuplurile clarității și ale sumbrului, tonuri calde și reci, tonuri complementare, creează „intervale de bază" de la care pornind el apreciază în detaliu luminile și cromatismele.

Să mai observăm, pe de altă parte, că semnificația acestor relativități în care colorația intervine ca o componentă, poate fi extinsă și dincolo de aria raportului particular al culorii obiectelor cu eclerajul. Tonurile își modifică în chip mutual cromatismul ; ele modifică în

același timp „stadiile" formei, distanțele și, la rîndul lor, sînt modificate de către acestea. Vom fixa acest ansamblu de fapte invocînd datele unei experiențe compozite. Un cerc galben văzut „par transparence", sub o placă pătrată de sticlă colorată în albastru, apare verzui, întunecat. Dar dacă acest sistem se completează cu cercuri galbene, aliniate de o parte și de alta a pătratului de sticlă albastră, cercul acoperit se „înviorează", culoarea sa se apropie, prin asimilare, de aceea a celorlalte cercuri, și se îndepărtează, prin disimilare, de aceea a pătratului ; în același timp, „transparența" sporește, cercul pare mai „luminos". Apropiindu-se, din punct de vedere cromatic, de celelalte, cercul de sub pătratul de sticlă trebuie să se apropie, de asemenea, și din punct de vedere morfologic : dacă diametrul său obiectiv este mai mic decît al celorlalte cercuri, diametrul său aparent va crește ; dacă este mai eliptic, elipticitatea sa va descrește. Un nou regim al „distanțelor" tinde, de asemenea, să se stabilească : discurile galbene fiind mai în spate decît ecranul albastru, discul văzut prin transparență, într-o tonalitate mixtă, adoptă o distanță intermediară [1].

Dispunem, astfel, de mărturia experimentală a relativității tuturor componentelor cîmpului colorat. Existența acesteia îi îngăduie pictorului utilizarea celor mai subtile tectonici fenomenale. El poate „spațializa", de exemplu, recurgînd la reguli mai vii și care nu au nimic a face cu proporțiile geometrice sau cu perspectiva. Pentru aceasta, el deformează formele și mărimea suprafețelor colorate prin mijlocirea propriilor lor tonuri, „decalează" spațial obiectele prin opoziții tonale și transparențe. El are la îndemînă mijloacele pentru a anima un ton complex : verdele, de exem-

[1] FUCHS, *Experim. Untersuchungen über die Änderung von Farben unter dem Einfluss von Gestalten* și, în mod deosebit, p. 265 și urm., p. 317 și urm.

plu, lasă să se discearnă componentele sale albastre și galbene (fie prin transparență, fie printr-o delicată și subtilă juxtapunere a acestor tonuri) ; cele două tonalități vor tinde să se îndepărteze una de alta în profunzime, revenind însă în planul în care ele se fundează în verde, producînd un fel de vibrație spațială a planurilor.

Relativitățile și funcționalitățile pe care le-am considerat pînă în acest moment privesc, mai cu seamă, structura „extensivă" a spațiului colorat. Ele permit pictorului să utilizeze culoarea, fie ca o forță de sprijin, fie prin propriile-i virtuți : pentru a ne da sentimentul, intens și viu, al unui spațiu structurat. În rîndurile precedente am semnalat însă existența celei de a doua dimensiuni a cîmpurilor calitative, dimensiune pe care am denumit-o „intensivă", mai degrabă decît „extensivă", pentru că ea se află în acord cu motivele sensibilității și cu orientările activității noastre, cu viața intențională a conștiinței. În această direcție, fără îndoială, trebuie căutate caracterele de „intimitate" și de interioritate pe care le recunoaștem organizărilor tonale. Observațiile lui von Allesch din lucrarea *Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben*, privind perceperea estetică a culorilor, ne vor ajuta să ne apropiem acest domeniu în care definițiile devin extrem de dificile. Ele ne vor arăta în ce fel „categoriile" aplicabile structurilor colorate, ca și cele aplicabile anumitor mișcări ale semnificației, se acoperă reciproc : este vorba de experiențe în care subiectul care percepe complexe colorate vede apărînd, simultan, o anumită structură și o anumită semnificație [1]. Această simultaneitate ne apropie condițiile în care percepem opera de artă.

[1] După expresia autorului, subiectul constată o „structurare mergînd în sensul cel mai semnificativ", o *Ausgestaltung ins Bedeutungsvolle* (*op. cit.*), p. 40.

Aceste experiențe vizează comportamentul aparent, fie al culorilor mixte și complexe, fie al cuplurilor de culori care acționează unele asupra altora grație juxtapunerii lor. Ele se referă, de asemenea, la impresia afectivă pe care evenimentele colorate o trezesc în subiectul supus experienței. Astfel, un anumit albastru-violaceu instabil va fi focarul unor „evenimente" diferite, în funcție de contextul în care este plasat, ca și în funcție de proporția componentelor sale ; dar de asemenea, și în cele din urmă, în virtutea unei inconștiente „luări de poziție" din partea observatorului, poziție care poate fi „motivată" prin situație fără a fi, propriu-zis, determinată. Ar putea fi un „albastru pe cale de înroșire" sau o „purpură în curs de albăstrire" : această polaritate a orientărilor structurale se va traduce în ordinea polarităților afective : culoarea va dobîndi mai multă vitalitate, forță și energie sau se va orienta spre calitățile contrarii [1].

Autorul citat aduce o precizare extrem de interesantă în ceea ce privește „dimensiunile categoriale" proprii unor atari procese structurale. Este vorba, firește, de categoriile intuitive, dinamice, iar nu de categoriile logice. Ele se inserează ca norme intenționale ale apercepției, în condițiile obiective ale percepției, și furnizează, astfel, un cadru regulator motivațiilor afective înseși. „Evenimentul colorat" este dirijat prin alegerea unei „categorii fundamentale", a unui „nivel" sau a unei „direcții" [2]. Un amestec de albastru, roșu și gri poate fi situat în categoria violetului și dobîndește, ca nivel de bază, un violet-albăstrui, mai degrabă tern ; în acest caz, tonalitatea „violetului roșu" va fi „scopul" desăvîrșirii structurale. În acest cadru „categorial" evenimentul va fi „înroșirea" culorii, iar impresia va fi aceea de creștere a vitalității conținutului. O

[1] *Op. cit.*, p. 252 și *passim*.

[2] *Ibidem*, p. 262 și urm.

saturație, fie oricît de puțin accentuată, a violetului sau o diminuare a componentei gri, sporind „nivelul de bază", ar putea fi suficientă pentru a atenua acest efect de orientare și, în mod paradoxal, să diminueze impresia de vitalitate. Acest aparent paradox arată, în fapt, că nu putem lua ca punct de plecare numai datele senzoriale ; trebuie să avem în vedere și să pornim de la cadrul „categorial" care impune culorii un dinamism, o intenționalitate. Este incontestabil că numai în acest mod ne vom putea apropia de puterea estetică a culorilor : estetic vorbind, culoarea trăiește și se orientează în contextul tabloului, ea nu reprezintă cituși de puțin o „ființă-acolo" pură, un material calitativ.

Dar să ne limităm la aceste constatări : culorile se însuflețesc în funcție de vectorialități și de polarități dinamice intrînd astfel în rezonanță cu anumite direcții, vitale sau spirituale ale activității noastre. O analiză mai adîncită a acestor categorii, structurale și intenționale în același timp, ne-ar putea conduce, fără îndoială, la sublinierea unor importante diferențe. Ne vom opri asupra unei simple sugestii : este posibil ca variațiile ideale ale calităților colorate, despre care am vorbit, să ni se ofere, mai ales, ca o temă de contemplație : ar fi vorba, pentru a ne exprima astfel, de „esențe calitative" care ni se manifestă în varietatea lor și asupra cărora operăm prin imaginație astfel incit să le putem sesiza mai bine varietatea. Este posibil, de asemenea, ca noi să sesizăm modificările tonale la un nivel mai puțin esențialist, mai „existențial" al semnificațiilor : în acest moment ele trezesc viața noastră tendențială și ne solicită să participăm la devenirea lor.

În primul caz, imaginația va opera în mod gratuit asupra datelor calitative prezentate simțurilor : ea le va transforma, fie ducîndu-le la gradul lor extrem de puritate, fie orientîndu-le către stările ambigui în cadrul cărora ele trec

unele în altele și în care întîlnesc contrariile lor. Imaginația va opera, astfel, asupra esenței calităților, asupra indentităților care transpar în înseși variațiile la care sînt supuse. O atare operațiune, ne va spune fenomenologul, este inscrisă în puterile imaginației [1]. Se pare însă că opera de artă, în realizările sale cele mai pur estetice, poate satisface imaginația noastră, interesînd-o în această dialectică a transformării, în jocul identicului și diferitului. Dar nu trebuie să neglijăm cîtuși de puțin forța existențială a impresiei tonale, motivele afective care pot trezi variațiile tonale : devenirea calităților este asemeni unui simbol imanent mișcărilor materiei, tensiunilor vieții, conflictelor spiritului [2]. Nu este însă nicidecum indispensabil să construim în mod conștient aceste simboluri, pentru a ne putea pătrunde de aceste ritmuri existențiale. Arta ne dă formele, norma situațiilor, evenimentelor și actelor, fără să ne constrîngă să gîndim efectiv la anumite conținuturi și să ne formăm o anumită idee în legătură cu ele.

★

Indicațiile pe care le putem obține din partea unei psihologii sau fenomenologii atente la

[1] Cînd HUSSERL vrea să ilustreze legătura de principiu între imaginația transformatoare și esențele transformate, el recurge la exemplul calităților vizibile : „Progresînd de la un roșu oarecare, într-o serie de variații, dobîndim Eidos-ul roșului". (*Erfahrung und Urteil*, p. 432). Evident, conștiința estetică nu este dominată de scopurile cunoașterii eidetice ; ea este o activitate care tinde spre simțire. Dar ea poate utiliza puterea imaginației, ca un joc asupra variațiilor calitative.

[2] Subiecții experiențelor lui VON ALLESCH, a căror atenție este în mod deliberat dirijată către „semnificația" evenimentelor colorate, invocă adesea transformări materiale (conținutul devine consistent, eterat, înflăcărat etc.), schimbări de natură vitală (slăbiciune, întărire sau intensificare, reînviorare etc.), evenimente de ordin spiritual sau moral (afirmare de sine sau abandonare, purificare sau viciere etc.).

aspectele tectonice, eidetice și dinamice ale lumii colorate, ne lasă, deci, să înțelegem modul în care structurile artei se „fundează" în cîmpul sensibil. Arta nu are de a face cu calități colorate care ar fi materiale inerte și cărora ea le-ar impune din afară, și în mod arbitrar, o formă. Dimpotrivă, ea are de a face cu un domeniu de organizări și de semnificații virtuale pe care îl actualizează în operă. Arta ridică formele calitative la un nivel structuralmente mai pur, mai coerent din punct de vedere semantic, și anume pe măsură ce dezvoltă formule de construcție, de expresie calitative. Dar ar trebui să intrăm în sfera considerațiilor mai precise asupra tehnicii pictorului, pentru a recunoaște acest al doilea fundament — fundament propriu formelor și valorilor estetice — transformările prin mijlocirea cărora o ordine calitativă care, prin natură, este deja funcțională, se supune funcțiilor organizatoare ale spațiului pictural. Analizînd bazele armoniei picturale, Etienne Souriau pune în valoare semnificația legăturii care se stabilește între forma estetică și raporturile sensibile pe care ea le ia drept fundament. Pictorul alege intervalele armonice în funcție de amploarea, gradul de forță sau de tensiune pe care dorește să-l imprime efectului și amenajează raporturile dintre cutare sau cutare calități sensibile în funcție de modul în care acest raport corespunde scopului său constructiv. Se poate spune, astfel, că legătura dintre calitățile sensibile și structura estetică nu este cu totul contingentă, ca și cum materialele ar fi indiferente formei lor, și nici în întregime necesară, ca și cum forma ar reflecta legile prealabile ale organizării materialelor. Esențialul constă însă în faptul că dispoziția materialelor poate merge în întîmpinarea raporturilor formei și să intre

în acord cu funcțiile ființei estetice, ale ființei armonice [1].

Utilizările de ordin tectonic, plastic și armonic pe care pictorul le poate da raporturilor colorate ne vor permite să ilustrăm această legătură. Ele ne vor permite, de asemenea, să înțelegem natura cercetărilor în care se elaborează stilurile coloristice; fiecare nou scop de construcție stilistică va constitui, pentru pictor, ocazia de a sonda posibilitățile materialului colorat și de a degaja dispunerea ce corespunde acestui scop.

„Idei tectonice" diferite, corespunzînd de fiecare dată sentimentului particular al organizării spațiale, își pot găsi în dispozitivele colorate un mijloc de realizare. În general, se poate spune că utilizarea tectonicii tonale conferă ordinii spațiale o mobilitate și o irealitate care nu pot fi atinse, în același grad, prin înlănțuirea figurilor sau volumelor. Dar acest efect este susceptibil să îmbrace mai multe variante. Delimitarea figurilor, etajarea planurilor, relieful volumelor — atunci cînd pictorul le indică în mod expres — pot primi un punct de sprijin în utilizarea tonurilor; ele pot intensifica sau atenua relieful spațial, după felul cum sînt contrastate sau neutralizate, dacă ele sînt procesive, recesive sau imobile. Este un procedeu clasic al picturii acela de a compune prin forme și tonuri. Dar atunci cînd pictorul compune exclusiv prin tonuri, el poate atinge efecte tectonice care se îndepărtează sensibil de cele ale tectonicii, proprie formelor, pentru că, mai degrabă decît limite, tonalitățile au centre și

[1] E. SOURIAU, *La correspondance des arts*, p. 227. „Nu este vorba niciodată, după cum se observă, decît de o relație de conveniență între materialele alese și funcția artistică cu care trebuie înzestrată. Structura fizică a materialului explică legătura sa cu rolul; dar ea nu explică și, mai ales, nu generează rolul însuși".

arii de difuziune; ele tind, în mod instabil, spre zonele învecinate sau în profunzime și nu se opresc în planuri fixate. Situația unui ton negru foarte dens și bine circumscris, de exemplu, va fi ambiguă: el este apt să se deschidă profunzimilor obscure sau să se consolideze ca o masă apărută la suprafață. Comportamentul său va fi orientat grație compoziției tonale: vecinătatea tonurilor gri și brune, rău localizate, va favoriza tendința sa de a țișni; o altă vecinătate, aceea a tonurilor clare și vii, va favoriza alunecarea sa în profunzime: conjugînd aceste două efecte, pictorul va putea obține un spațiu vibrant, oscilant, ritmic animat de mișcări contrarii.

Încredințîndu-se, în întregime, virtuții tonurilor, pictorul — așa cum se observă în cercetările de dată mai recentă — poate să realizeze o tectonică spațială în care să prevaleze mobilitatea, ambiguitatea și mișcările de geneză: aceste efecte se pot remarca cu ușurință într-o lucrare a lui Jean Janoir (il. 13). Aici, tonurile se află în neîncetată tranziție către polii valorilor. Un alb pur merge în întîmpinarea variației griurilor, sau se caută în acestea; un verde veronez se propagă prin nuanțe înrudite sau contrastate. Creînd expresia, aceste orientări sau construcții tonale motivează mișcările mediului spațial în plan cît și în profunzime.

Putem distinge, așadar, „valorile plastice" ale spațiului pictural ca elemente care conferă sens întîlnirii, tensiunii și existenței reciproce a formelor. Or, după cum se știe, raporturile tonurilor intră în alcătuirea registrului forțelor plastice. Astfel, tonurile se pot întîlni în așa fel încît în opoziția lor mutuală, ele să se intensifice, după cum pot intra înt-un fel de compromis unele cu altele: efectul plastic rezultînd din întîlnirile tonale poate fi tratat în mod energic sau cu finețe, operațiune susceptibilă să genereze articulații nete (il. 8) sau articulații atenuate, alunecări de tonuri unele

în altele (il. 13). Pentru a produce atari efecte, pictorul are de ales între elementele unei game foarte diverse de mijloace pe care cîmpul colorat i-o pune la dispoziție.

Evident, întîlnirea tonurilor „simple" și pure, sau, dimpotrivă, întîlnirea tonurilor complexe, aflate în tranziție unele față de altele, contribuie unele în favoarea intensificării articulațiilor și opozițiilor, altele în favoarea atenuării lor. Dar aceste mijloace, cele mai fundamentale poate, nu sînt singurele utilizabile. Diferența dintre claritățile tonurilor constituie un mijloc foarte puternic de segregare, în timp ce reducția clarităților la un nivel omogen atenuează foarte mult contactele. Există, fără îndoială, raporturi cromatice care îndulcesc întîlnirile tonale — atunci cînd tonurile schimbă ceva din colorația sau din gradul lor de claritate, cum se întîmplă, de pildă, cu roșurile și albastrurile. Întîlnirea tonurilor mutual „etanșe", cum ar fi galbenurile și albastrurile, are în ea ceva dur[1]. Dealtminteri, plastica tonurilor nu poate fi în întregime separată de modul în care ele intră în acord sau în discordanță: nu poate fi separată, prin urmare, de unele din proprietățile lor armonice. Cînd tonurile contrastate, de exemplu, sînt mediate de o nuanță comună — în cazul unui albastru împurpurat sau a unui galben înroșit — aceste tonuri manifestă tendința de a unifica, pentru privire, domeniile în care ele se repartizează. Dimpotrivă, cînd un ton pare a fi disputat între dominante contradictorii — un albastru, de pildă, disputat între violet și verde — domeniile pe care le acoperă tind să se disocieze. A cita aceste fapte sau alte fapte asemănătoare, înseamnă a indica mijloacele disponibile de care pictorul se poate folosi, după cum caută să confere tabloului său o osatură plastică, mai

[1] Aceste fapte au fost studiate de către HARROWER și KOFFKA (*Colour and organisation*, p. 155, 185—187, p. 223—273). Deopotrivă și de către LAPIQUE (*Essais sur l'espace*, p. 253 și urm).

fermă sau mai fluidă, sau după cum vrea să diversifice jocul forțelor plastice, gradele de flexibilitate, de rigiditate sau de tensiune a contururilor.

Efectele armoniei picturale se sprijină, fără îndoială, pe mișcările calităților, care tind să se amestece sau să se diferențieze : construcția armonică solicită această dialectică a calității, marcînd polaritățile, mediațiile, valoarea intervalelor. Ca atare, ea utilizează proprietăți ale complexelor colorate pe căi care sînt totodată foarte variate și întotdeauna foarte precise. În ansamblu, pictorul dispune — odată cu distanțele care separă tonurile contrastate și cu intercalarea de tonuri mixte, intermediare — de resurse comparabile cu cele ale muzicianului, care pune accent pe contrastul tonicelor și dominantelor, pe intervenția mediantelor ; ca și muzicianul, acesta poate opera asupra amplorii și mobilității intervalelor, asupra acordurilor și disonanțelor [1]. În acest cadru, pentru a realiza exigențele sale stilistice, pentru a diferenția legile de armonie, pictorul trebuie să recurgă la o alegere subtilă a proprietăților calitative, relaționale, care corespund scopului său.

Pentru a rămîne în cadrul posibilităților cu totul generale, să mai notăm că ceea ce putem numi caracterele repaosului, ale echilibrului obținut și stabilizat, prevalează adesea în armoniile picturale. Nu însă în mod necesar, întrucît există armonii instabile, mișcătoare, stimulante. În primul caz, avem de a face, în mod preferențial, cu tonuri dominante, picturalmente pure, închise în ele însele, cu tonuri intermediare, ele însele fixate la un nivel echilibrat al compoziției lor tonale, și care marchează cu claritate intervalele ce le separă de tonurile extreme. În pictura florentină de exemplu, aceste armonii nete și pure se întîlnesc în mod frecvent, le regăsim în tonalitățile

[1] E. SOURIAU, *op. cit.*, p. 223 și urm.

agreabile ale lui Angelico sau în tonalitățile ferme ale lui Uccello. Dar pictorul dornic să dinamizeze efectele armonice trebuie să utilizeze polaritățile și mediațiile într-un sens mai tensional : în acest caz vom găsi tonuri indecise, în căutarea mediațiilor lor sau orientate simultan spre consonanțe sau disonanțe ; un fel de luptă între dominantele care își dispută un același cîmp tonal.

Lucrările dinamice ale lui Delaunay, cum ar fi *Le soleil* (1912) — il. 12 — ne vor pune în fața unor atari texturi. Percepem, mai întîi, roșurile nuanțate solicitate între nuanțele cinabrului și carminului ; prin afinitate, roșurile se apropie de anumite oranjuri foarte calde ; ele se sprijină pe contactul tonurilor verzialbăstrui și se înviorează în contact disonant cu tonurile verdelui de măslină. Există și răsturnări de tonalități, ca atunci cînd o purpură întîlnește un violet, înlocuind dominanta albastră prin dominanta roșie. Este un joc complex în care intră tonurile de bază și orientările care le nuanțează. El sparge canoanele clasice ale armoniei, dar creează o mare animație, și anume grație acestor fluctuații tonale.

Exemplele pe care le-am extras din tectonica, plastica și armoniile realizate de către pictorii coloriști, ilustrează cu prisosință existența concordanțelor selective, alegeri care depind, pe de o parte, de scopurile picturale, iar pe de alta, de resursele cîmpului calitativ. Pentru a concepe însă stabilirea unor atari concordanțe sub exigențele în care ele generează cercetări, elaborări și descoperiri din partea pictorului, ar trebui să intrăm în istoria stilurilor. Ne vom limita doar să reamintim cîteva din orientările stilurilor coloriste, orientări de natură să răspundă problemelor legate de exprimarea spațiului și plasticilor spațiale prin culori. Că se compară procedeul clasic al picturii, care accentuează relieful obiectelor prin intermediul diferențelor tonale și, mai ales, al diferențelor de valoare, și procedeul

țiului. Ne gîndim, în primul rînd, la operațiunile de construcție formală — cu care ne-a obișnuit *Psihologia formei* — constînd în disocierea netă a raporturilor dintre „forme" de raporturile dintre „lucruri". Dacă două volume geometrice, mai întîi separate, se unesc printr-un al treilea, atunci distanța care separă primele două volume se alterează și se micșorează, iar formele, în loc să fie imobile una față de alta, sînt traversate de o impulsiune comună ; dacă într-un interval înconjurat de volume geometrice se plasează un volum rotunjit, cilindric, atunci acest interval vid se va anima : în jurul formei centrale se vor dezvolta forțe de torsiune care vor antrena elementele din vecinătate. Există o cointeresare, o participare a spațiului prin formele pe care le controlează, o „referire mutuală" de forme, schițe ale unei tectonici și ale unei plastici [1].

Se poate intra în problemele organizării picturale concepînd o amplificare extremă a acestor virtuți tectonice sau plastice : în cadrul pictural, raporturile structurale se realizează la un grad de puritate foarte înalt și de „irealitate", combinațiile sînt libere în cel mai înalt grad. Forțele proprii spațiului pictorului diferită, dacă nu prin natură, cel puțin prin calitate de cele pe care le utilizează spațiile arhitectului sau sculptorului. Prin combinațiile structurale, arhitectul ne oferă aparența unei norme obiective de organizare spațială ; sculptorul ne inculcă sentimentul consistenței reale a obiectului spațial ; pictorul, la rîndul său, conferă consistență jocului însuși al aparențelor liber compuse. Aprofundînd acest punct, vom putea înțelege mai bine natura transformărilor picturale ale resurselor viziunii.

[1] Cităm aici studiile efectuate de E. LORAN, *Cézanne's composition* sau lucrările lui BENTON, *Mechanics of form organization in painting*, care abordează studiul efectelor pornind de la atari interacțiuni structurale între componentele spațiului vizibil.

Mijloacele de care dispune pictorul se află în serviciul acestei consistențe particulare care nu depășește „aparența". Ar fi cu totul contrar spiritului picturii actul de a sculpta, de a fasoana substanțe izolate într-un spațiu vid : misiunea sa constă în a conferi existență, în a face să existe entități care definesc contururi și tonalități și care plutesc într-un mediu spațial ce contribuie la existența lor prin maniera în care le susține, le separă sau le unește. Umbrele, de pildă, nu servesc niciodată pictorului în scopul unic de a sublinia relieful formelor : ele sînt mediul neutru care dă valoare individualității tonurilor, factorul de mediație care leagă contururile figurale propriu-zise și configurațiile tonale ; sau, altfel spus, componenta „negativă" a spațialității, momentul de indecizie și de indeterminare de unde izvorăsc momentul determinării, forme și tonuri afirmate. Se va recunoaște foarte ușor că, în lucrările atît de puternic arhitecturate cum sînt acelea ale lui Cézanne, umbrele participă la aceste construcții formale și tonale.

Constituie o altă trăsătură a plasticii picturale faptul că pictorul dispune constructiv de mediile pline și de mediile goale, vide, făcîndu-le permeabile și „comensurabile" unele altora. Conturul sau suprafața nu sînt, cum ar fi pentru o artă a volumelor reale — pentru sculptură, de pildă — elemente de separație între spațiul plin și spațiul vid, ci mediații esențialmente permeabile prin care se realizează schimbul — „osmoza" — mediului intern și mediului extern definite prin figuri. Schemele structurale, schemele dinamice se concentrează în figuri și se difuzează în jurul lor. O legătură de bază „triadică" este esențială în pictură : această triadă poate fi considerată ca o relație elementară susceptibilă să intre în construcții mai complexe. Esteticile care își au temeiul în mișcare animă, în general, spațiul care servește drept mediu al le-

găturii dintre obiecte. Este posibil ca intervalele să fie traversate de vectorii de forță generați de figuri : în acest fel procedează pictorii renani (il. 2). Este posibil, de asemenea, ca fluxul tonalităților sau al eclerajelor să traverseze limitele formale, așa cum se întîmplă în picturile flamanzilor sau olandezilor (il. 5 și 6). Oricum, existențele picturale nu impun o separație între spațiul interior și spațiul exterior, acestea deschizîndu-se unul față de celălalt [1].

Caracterele fundamentale ale organizării picturale ar putea fi reîntîlnite într-un alt limbaj, insistînd asupra „deplinei structuralități", asupra „structuralității radicale" a spațiului pictorului. Aceasta înseamnă, din punctul de vedere al tectonicii operei, că nu există decalaj absolut între axele geometrice ale spațiului — la care raportăm formele pentru a le situa și orienta — și axele directoare ale formelor înseși. Formele reale, obiectele fizice sînt liber deplasabile, întrucît există o dualitate între structura lor proprie și sistemul dimensional la care le raportăm pentru a le situa. Formele picturale, dimpotrivă, sînt mobile „cu" spațiul, iar nu „în" spațiu : ele se înlănțuie orientîndu-l și, orientîndu-se prin el,

[1] În studiile sale în care analizează bazele structurale ale interacțiunii dintre formele distribuite în tablou, RUDRAUF evidențiază jocul acestor diade și al acestor triade, al complexelor de figuri unite prin relații topologice sau dinamice. În tabloul intitulat *Cina de la Emmaus*, ne spune el, modelul analizei se susține pe o triadă de elemente unite prin toate legăturile topologice și vectoriale pe care le comportă spațiul pictural. Noi vom insista cu deosebire asupra faptului că în arta picturală, compoziția picturală, compoziția formelor nu este numai o relație externă între elemente situate, dar ea utilizează toate posibilitățile compenetrației intervalelor și figurilor, întrucît aceasta joacă un mare rol în comportamentul mutual al formelor.

ele acționează din direcțiile majore care articulează spațiul tabloului și concretizează aceste direcții animîndu-le. În acest fel, imobilitatea lor fizică poate fi mobilitate tectonică.

Dar să notăm că structuralitatea radicală a spațiului tabloului are, de asemenea, o semnificație plastică. Formele nu au aici statutul formelor reale ale percepției. Existența acestora din urmă precede mișcarea privirii și i se opune ; ele sînt juxtapuse, indiferente unele altora, ca și privirii care le leagă. Dimpotrivă, formele picturale sînt construite în așa fel încît ele solicită mișcarea privirii, se nasc odată cu ea ; privirea noastră le măsoară și le evaluează pe măsură ce le explorează contururile, contactele și joncțiunile. Structura lor este esențialmente penetrabilă pentru privire, care nu este împiedicată nici de obscuritatea substanțelor și nici de inerția limitelor pure.

Acestor exigențe le răspund construcțiile tectonice și plastice ale marilor pictori. Operele lui Cézanne, de exemplu, sînt construite pornind de la anumite axe directoare care comandă distribuția, dezvoltarea și orientările multiple ale formelor. În *Naturile moarte* se recunoaște această încrucișare de axe, dispunerile lineare și curbe, dominantele plane sau flexiunile care solicită formele (il. 7). În peisaje se va vedea încă și mai bine concursul rațiunilor tectonice. Direcțiile orizontale sau ascendente ale peisajului ; diagonalele, medianele, arcurile care decupează în mod firesc suprafața tabloului ; liniile majore ale figurilor : toate aceste elemente se înlănțuie și se intensifică mutual. Aparența vizibilă primește o
 osatură, o structură, datorită faptului însuși

că directivele tectonice, forțele plastice, controlează figurile [1].

Sinteză operînd la nivelul aparențelor ; tratarea spațiului ca un mediu și ca un termen mediat al formelor, ca un *Zwischending* ; fermitatea formelor obiectuale în structuri care se produc fenomenal : acestea sînt trăsăturile caracteristice ale construcției picturale. Aceasta nu înseamnă că pictorul nu poate introduce în operă alte funcții ale spațiului. Așa cum procedează, de pildă, arhitectul, pictorul poate lucra asupra spațiilor „scobite" asupra intervalelor goale reglate prin limite geometric definite ; asemeni sculptorului, el poate lucra asupra spațiilor „pline", să le „modeleze" relieful, să exerseze confruntarea volumelor. Totuși, pictorul nu poate sacrifica funcțiile propriu-zis picturale ale spațiului. El n-ar putea, de pildă, compromite funcția „spațiilor intermediare" prin arhitecturi sau sculpturi prea încheiate, și nici să sacrifice „deschiderea mutuală" a elementelor picturale unor volume prea fixe. A studia realizările complexe ale artelor Renașterii înseamnă a descoperi savantele compromisuri între funcțiile constructive ale spațiului, funcții pe care în mod obișnuit le numim „arhitecturale", „sculpturale" sau „picturale". În favoarea „valorilor picturale" poate fi invocată mărturia picturilor baroce din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, opere care degajă toate posibilitățile unui spațiu flexibil deschis în care figurile își desfășoară

[1] Se afirmă uneori, nu fără exagerare, că opera oferă privirii un punct de sprijin structural întrucît pictorul construiește în plan, care este punctul privilegiat al mișcării discursive a privirii, că el reduce în chip savant ordonările în spațiu la ordonări în plan. Aceasta înseamnă a generaliza prea mult un anumit procedeu tehnic. Mari arte constructive — cea barocă spre exemplu — ne fac aparentă circulația în profunzime a formelor pînă în punctul în care acestea nu se pot echilibra în plan. Mai mult decît dependența față de plan, importantă este deplina fenomenalitate, deplina structuralitate a imaginii picturale.

în mod liber axele sau în care lucrurile sînt pătrunse de influențele mediului : [1] ele ar mărturisi, înaintea picturii moderne care a mers mai departe încă în direcția plasticii fără lucruri și fără substanțe, că construcțiile realizate prin procedeele pur picturale își sînt, pentru a spune astfel, suficiente lor înseile.

★

Pînă în acest moment am abordat proprietățile tectonice sau plastice ale picturii invocînd anumite posibilități ale viziunii, care pot da sentimentul spațiului și al raporturilor spațiale prin gruparea liberă a configurațiilor formale și calitative. Pentru a înțelege mai bine situația unei arte care, asemeni picturii, răspunde exigențelor profunde și pure ale viziunii, trebuie să luăm în discuție caracterul ideal, imaginar al spațiilor cu care ea operează : proprietăți care ar fi paradoxale dacă am voi să considerăm spațiul pictural ca un fel de reproducere a spațialităților reale, se impun de la sine dacă se admite că pictorul transportă, mai întîi, formele într-un spațiu ideal sau imaginar. Mai mult decît orice altă artă spațială, pictura — care își amenajează materialele în spațialitatea fictivă a tabloului, care le dispune ca semne ale unui cosmos a cărui consistență este ea însăși în cea mai mare parte fictivă — se instalează în sfera imaginarului. Tehnica sa însăși o îndepărtează de percepția reală. Spectatorul tabloului nu sesizează, așa cum o poate face subiectul care percepe, stările potențiale ale lucrului pornind de la stările lui actuale. Mai exact, s-ar putea spune că el se îndreaptă, cu ajutorul amenajărilor arti-

[1] A. RIEGL exprimă aceste inovații cînd relatează că pictura secolului al XVII-lea flamand renunță la volumul închis și compact și că, în acest fel, forma apare ca o concretizare a mediului, a forțelor și valorilor care se propagă aici (*Holländische Gruppenporträt*, p. 86).

ficiale ale formelor și tonurilor, spre caracterele „idealizate", „esențializate" ale obiectului. Dar, mai mult încă, ființele pe care pictura ni le face imaginar prezente conținuturilor percepției nu se pot identifica în întregime. Spațiul în care locuiesc nu este un spațiu care ar putea fi controlat și pătruns prin proiectele noastre reale, de deplasare sau de acțiune. Este un spațiu ale cărui relații sînt ideale, fictive, iar acest lucru este esențial : în acest spațiu, obiectele „apropiate" și obiectele „îndepărtate" se pot atrage sau reuni în același plan al viziunii ; formele eterogene, materiale și vii, pot să-și „coaparțină". Acest fapt rezultă din afinitățile structurale, calitative, care generează o ordine tectonică sau plastică al cărui echivalent nu ni-l poate furniza nici o conexiune pe care am putea-o realiza în spațiul real. Mai degrabă decît o anticipare a situațiilor reale, distanțate de noi în spațiu și timp, viziunea picturală este conștiința raporturilor ideale, a situațiilor posibile, care nu au nevoie să fie realizabile pentru a exista cu titlu fenomenal. Dacă percepția vizuală are, într-o oarecare măsură, caracterele unei viziuni, aceasta, cu siguranță, numai în măsura în care, mai mult decît alte percepții, mai mult decît percepția tactilă, ea este orientată către posibil : ea sesizează aspectele „fizionomice" ale lumii anunțînd, dincolo de stările actuale, comportamentele virtuale sau posibile. Dar, în orice caz, intuiția picturală este aceea care realizează în mod deplin scopul viziunii, care realizează, dincolo de orice legătură a posibilului cu realizabilul o consistență a imaginarului [1].

Atît prin natura semnelor, cît și prin aceea a semnificațiilor sale, pictura se instalează,

[1] Așa cum afirmă J. LAPIQUE (*Essais sur l'espace*, p. 22—23), forța care ne poate introduce în spațiul tabloului nu poate fi „elanul către acțiune" ci „o facultate-imaginație — care nu-și pune cîtuși de puțin și nu se îngrijește de problema posibilului și a imposibilului".

mai mult decît oricare altă artă, în spațiile imaginare. Oricît de idealizată ar putea fi forma pe care ne-o oferă sculptorul, aceasta ne pune realmente în prezența unui lucru existent și, prin intermediul acestuia, ne trimite la un spațiu pe care l-am putea „locui". Pe cîtă vreme forma pictată, pornind de la un lucru-semn, ne conduce la contexturi spațiale pe care le putem înțelege și unifica printr-un act al imaginației, dar fără putința de a le ocupa realmente. Această clauză generală a plasticii picturale ne pune în situația de a sublinia cîteva consecințe : ele privesc, în primul rînd, modul în care imaginația noastră animă cîmpul pictural și, de asemenea, natura acestor spații ideale pe care le sesizăm pornind de la ordonările viziunii.

Pentru imaginație, spațiul este, mai întîi, mediul în care se instalează și se modifică formele, sau legea potrivit căreia ele se deformează, se transformă : spațiul imaginației aderă astfel la configurații, ca formă în putere sau ca putere a formelor posibile. Să consemnăm că doar la nivelul secundar al unei percepții suficient obiectivate și intelectualizate, cadrul se detașează de conținut, mediul devine independent față de conținuturile dispuse aici, iar regula unei transformări, direcții sau vector, devine inteligibilă independent de creșterea unei forme concrete. Dar arta face să reînvie puterea originară, forța „plăsmuitoare" sau „plasticizatoare" a imaginației. Formele nu sînt sesizate, sau percepute, ca și cum ar fi depuse și dispuse în spațiu, ci ca momente în desfășurarea schemelor formatoare ale spațiului. Printr-un fel de efect reciproc, locul, receptacolul, pare transportat prin mișcarea formelor care-l ocupă. El este dotat cu o particulară plasticitate.

Unul din sensurile pe care l-am putea da experienței cubiste este, fără îndoială de a fi pus în deplină valoare, printr-o tehnică *sui-generis* de transformări, această proprietate a imaginilor picturale. În fața naturilor moarte

ale lui Picasso, de exemplu (il. 9), avem sentimentul unei necesități formatoare, încercăm, în mod concret chiar, impulsia și elanul unui gest formator, sesizînd zămislirea formelor care ies unele din altele din rațiuni plastice de opoziție sau de completare. Această mișcare afectează sentimentul spațiului, care ni se pare că se subțiază sau că se umflă, se întinde sau se răsucește, se continuă sau se frînge potrivit dezvoltărilor majore ale plasticii. Această impresie — încă o dată — este suficient sesizată de simțurile noastre pentru a avea sentimentul aproape fizic al unei vibrații. Arta ne conduce la nivelul originar al imaginii în care regula formatoare se însuflețește și animă întreg cîmpul viziunii.

Dacă, pentru a înțelege natura plasticii picturale este necesar să ne plasăm la nivelul în care percepția este pătrunsă de mișcările imaginii, ar trebui încă să precizăm natura spațialităților pe care le atingem datorită indicilor viziunii, și că acestea sînt cu deosebire apte pentru a ne face să sesizăm : pe de o parte, combinațiile plastice ale pictorului ne fac să resimțim, puternic și direct prezența materială, carnală a lumii, iar pe de alta, fac să ne apară un cosmos dematerializat, spiritualizat. Problema constă în faptul că, în ambele cazuri, aceste intuiții sînt pe măsura posibilităților cîmpului vizibil, că ele nu derivă, în mod indirect, din experiențe străine viziunii, cum ar fi, de exemplu, indiciile tactile sau semnele propriu-zis intelectuale. Se va putea stabili fără greutate că anumite proprietăți ale lucrului spațial pot fi marcate de către viziune, sugerate de prezențele vizibile, după cum tot așa de bine ar putea fi sugerate de simțul tactil. Astfel, profunzimea moale a anumitor suprafețe poate fi sugerată, în afara oricărui acompaniament tactil, sau a oricărei reprezentări a reliefului care să apeleze la experiențele

tactile, prin intermediul unei colorații în ea însăși profundă, nuanțată în profunzime. În acest fel, sîntem puși în situația de a reflecta asupra „echivalenților plastici" pe care ni-i poate oferi viziunea. Chestiunea este foarte importantă, întrucît, pentru a aprecia în mod just forța și influența efectelor picturale, trebuie să evităm a limita prea strict puterile viziunii față de semnificațiile plastice ale existenței materiale și să recunoaștem domeniile în care posibilitățile viziunii „acoperă" pe acelea ale experienței tactile, ca și domeniile în care ele le „depășesc" [1].

Deși contactul tactil pare să aibă un privilegiu — și anume acela de a ne da sentimentul materiei — o artă „informală" știe foarte bine, utilizînd procedee care vorbesc direct viziunii, să evoce contactul cu materia : nu se imită în mod necesar reliefurile reale, ci ni se oferă un relief pictural, astfel încît eclerajele și tonalitățile, sfîșiindu-se și descompunîndu-se în straturi fine, evocă faza confuză a contactului spațiului și materiei. Pentru că nu descriind lucrul stabil alunecînd în spațiu și nici oferindu-ne echivalentul cinetic al acestuia, reușește pictorul, în chipul cel mai desăvîrșit, să ne dea sentimentul lucrului mobil. El o poate face instalîndu-se în domeniul efectelor vizibile, al deformărilor, alternanțelor sau încălcărilor de faze, al alunecărilor de tonuri

[1] Cedind unui anumit tip de „purism pictural", am putea fi tentați să limităm domeniul viziunii la acela al purelor armonii formale sau tonale, și să lăsăm în afara domeniului picturii ceea ce ar putea dezvălui materia, forța și experiența pe care le punem în seama tactilității. (FRIEDMANN, *Welt der Formen*, p. 105) ; și invers : considerind că vizibilul este domeniul formelor înghețate, obiective și moarte, vom fi tentați să raportăm toate contactele vii, existențiale ale picturii la asociații implicite, cu experiența tactilă, cinetică, etc. (BERENSON, *Esthétique et histoire des arts visuels*, p. 81—82, 87, 104). În ambele cazuri însă, se neglijează aspectul acoperirii mutuale a fenomenului vizual și tactil.

trecînd unele în altele (il. 8). S-ar putea vorbi de o regiune în care imaginea vizuală și imaginea tactilă pot concura una alături de alta. Comprehensiunea imaginii vizuale — trebuie spus — depășește pe aceea a imaginii tactile : nu există echivalent tactil al spațiilor „deschise" pe care ni le prezintă pictura, în care mediile interne și externe devin interșanjabile.

Dar cînd intrăm în domeniul semnificațiilor ireale, spirituale, care se pot alătura raporturilor tectonice și plastice tratate de către pictură, se pare că atingem o sferă în care viziunea manifestă capacități care îi sînt proprii. Aceasta înseamnă că nu există mijlocire fizică, maniabilă, între imaginea spațială și ceea ce se înțelege prin intermediul imaginii. Ne vom aminti atunci că viziunea relevă un sens al fizionomiilor sau că orice relație fundamentală a spațiului vizibil comportă un coeficient de posibilitate, de valoare și stă în raporturi directe și intime cu scopurile pe care conștiința noastră le orientează către lume. Operînd, de asemenea, asupra raporturilor tectonice și plastice, pictorul poate opera asupra „simbolurilor" care le sînt inerente. Făcînd acest lucru, el nu invocă semnalmente intelectuale, ci degajă din formele și din raporturile spațiale axiologia lor imanentă. Bruegel, de exemplu, se apropie deseori de simbolismele profunde ale spațiului : în celebrul său tablou intitulat *Căderea lui Icar*, închiderea circulară a cîmpului, în primul plan, aduce cu ea sensul limitei, al actului și efortului limitate, iar aceasta cu atît mai mult cu cît ea contrastează cu îndepărtarea indefinită a unui orizont marin, cu ivirea bruscă și inaccesibilă a unui munte, cu verticalitatea aeriană ca mediu al zborului și al prăbușirii. Direcțiile spațiului, articulația formelor, regăsesc, în imaginile pictorului, semnificațiile inițiale ale spațiului trăit de către om și înțeles, originar, prin viziunea care-i prelungește și-i solicită activitatea.

★

Pornind de la cîteva din proprietățile fundamentale ale viziunii, de la aptitudinea acesteia de a sesiza formele în gruparea lor mobilă și de la relațiile sale cu activitățile și conținuturile imaginației, am putut consemna și sublinia trăsăturile generale și elementare ale plasticii picturale. Unele dintre ele ni s-au părut că depind de textura însăși a spațiului pictural, pe deplin structurat, și care operează de preferință asupra dialecticii plinurilor și golurilor, a elementelor mediatizate și mediatizante. Altele depind de puterile imaginii estetice, de activitatea imaginantă, de comprehensiunea metaforică : plastica picturală are ceva dinamic, lăsînd imaginației să formeze și să transforme structurile ; ea are ceva dintr-o experiență „totală", și anume în înțelesul că, în loc să ne fixeze la suprafața lucrurilor, ea ne îngăduie să pătrundem esențele materiale și spirituale ; ea ne restituie lumea în carnea și în spiritul său. Aceste proprietăți generale sînt, prin urmare, în acord cu puterile viziunii, iar cele ale viziunii transformate devenind, prin artă, intuiții picturale. Pentru a le particulariza ar trebui, în chip cu totul firesc, să intrăm pe terenul specificărilor stilistice. Putem, totuși, sugera, luînd cîteva exemple, în ce fel marile posibilități structurale ale spațiului picturii se diferențiază, amplifică și coordonează pentru a satisface exigențele coerențelor stilistice.

A compara stilurile înseamnă în particular a recunoaște anumite înrudiri și opțiuni privind tratarea spațiului. Astfel, operele ce relevă marile descoperiri ale Renașterii aduc un fond comun de răspunsuri chestiunilor referitoare la organizarea spațiului vizibil : vom avea forme al căror relief va fi bine marcat prin desen și ecleraj, dar care se vor găsi, totuși, în concordanță și în consonanță datorită grupărilor bine centrate și ierarhizate, ca și corespondenței armonioase a contururilor. Tră-

sături asemănătoare vor crea o înrudire între opere contemporane, o operă florentină, o *Naștere* de Piero della Francesca (il. 1) și o operă renană, o *Naștere* de Schongauer (il. 2).

Totuși, o analiză mai adîncită, va putea semnala cu ușurință caracterele care diferențiază cele două tipuri tectonice. În primul tablou, grupurile sînt mai clar compuse. Figurile sînt bine detașate. Liniile directoare respectă rețeaua în patru unghiuri a unui spațiu cvasigeometric. Tectonica grupurilor este alta în cel de al doilea tablou : figurile individuale sînt parțial detașate, parțial reduse ca intensitate, așa cum se observă în grupul păstorilor ; axele care orientează aceste grupări sînt de o natură mai mult dinamică decît geometrică, cum este cazul arcului care, de la stînga la dreapta tabloului, coboară și se avîntă, apoi crește și se retrage. Sistemul plastic al formelor și intervalelor marchează, de asemenea, diferențe comparabile. Pictorul florentin pune în corespondență forme relativ închise, izolate în ele însele, în timp ce formele din tabloul pictorului renan sînt cu precădere tributare liniilor de forță care le traversează și le antrenează : de la figura sfîntului Josef la aceea a Fecioarei și la aceea a Copilului, pliurile hainelor alunecă în modalitate continuă, în timp ce acest arabesc este susținut prin alunecarea liniilor peisajului. In primul caz, avem mai cu seamă intervale goale, legături virtuale între fețele oamenilor ; în al doilea caz, vectori concreți, legături efectuate. Aceste trăsături tectonice sau plastice dau tonul expresiilor celor două opere : expresie mai reținută valorilor mai inteligibile ale operei florentine, expresie mai intensă, valorilor mai gestuale ale operei renane.

Revine studiilor istorice și stilistice, sarcina de a caracteriza cele două tradiții picturale

pe care le confruntăm aici [1]. Pentru ceea ce ne interesează, va fi suficient să arătăm în ce fel marile motive structurale ale picturii, cum ar fi tratarea grupărilor, jocul figurilor și intervalelor, pot constitui tema alegerilor antagoniste, a dialecticii stilistice. Evident, dacă am avea să comparăm opere mai distanțate, în timp și prin stil, opțiunile ar viza în mod profund bazele tectonicii și plasticii, sentimentul însuși al spațiului. În artele clasice, ale căror structuri grupează forme figurative și a căror tectonică respectă axele geometrice sau fizice ale spațiului real, intervalele nu sînt intervale pur picturale, ci, de asemenea, mediu disponibil pentru actele și mișcările virtuale. Problema se va pune în alt mod pentru artele care sînt cu precădere sau exclusiv constructive, care sporesc irealitatea raporturilor spațiale : în operele cubiste (il. 8 și 9), geometria cedează unui fel de „topologie“ în care spațiul dobîndește formă pe măsură ce ordonează și informează diferențele locale ; intervalele nu sînt decît faze în balansarea formelor, fiind angajate în jocul continuităților și discontinuităților, în drama însăși a instalării formelor în spațiu. Mai mult și în mod mai concludent decît operațiunea de comparare a stilurilor apropiate, care nu sînt altceva decît variante ale aceleiași idei fundamentale asupra spațiului, compararea stilurilor îndepărtate se dovedește a fi aptă să releve mutații referitoare la concepția însăși a spațiului.

Cu cît vom căuta să recunoaștem modalitățile de tratare a valorilor tectonice sau plastice într-o operă singulară, cu atît mai mult vom căuta să descriem cît mai exact structura spațială a acestei opere, și cu atît mai mult va trebui să fim atenți la reînnoirile, la apro-

---

[1] O comparație precisă a procedeelor proprii artei florentine și artei renane a fost efectuată de către J. von ALLESCH (*Das Raumerlebnis in der deutschen und italienischen Malerei am Ende des 15 Jarhundert*).

prierea personală a marilor ordini structurale. Lucrurile stau întocmai, dacă abordăm opera lui Cézanne pornind de la marile opoziții pe care le reprezintă operele clasice și operele impresioniste : pornind, deci, de la modelele unei plastici cît se poate de clar structurate, și de la modelele unei plastici atenuate, alcătuite din organizări instabile și reduse în intensitate. Tehnica cézanniană nu rămîne însă, exact, la nivelul acestor alternative. În naturile moarte ale maestrului din Aix, se va remarca grija cu care sînt puse în corespondență formele în spațiu și formele în plan, maniera în care volumele și masele sînt definite și intră în echilibru : ceea ce, dealtminteri, autorizează comparațiile cu tectonicile și plasticile marilor maeștri clasici [1]. Totuși, legăturile exacte, contururile definite sînt mai degrabă „sugerate" decît realizate, sînt mai mult virtuale decît reale. Aceste valori întîlnesc valori antagoniste : legăturile se dedublează, contururile oscilează între o formă regulată și o formă neregulată sau între o definiție prin formă și o definiție prin tonalități. În acest fel, persistă viața impresionistă a spațiului ; sau, mai degrabă : ambiguitățile pe care le-am semnalat sînt indispensabile efectului structurat, dar vibrant al construcției cézanniene. Respectînd atari rațiuni de individualizare, sîntem puși în posibilitatea de a trece de la normele generale de organizare picturală la convenientele stilistice.

☆

După cum am încercat să ilustrăm, este posibil să caracterizăm marile trăsături structurale ale spațiului pictural — normele sale tectonice sau

[1] E. LORAN, care a studiat cu o mare precizie tehnica formelor la Cézanne *(Cezanne's composition)*, manifestă tendința de a amplifica aceste aspecte „clasice" ale construcției cézanniene (p. 31, 33).

plastice — recurgînd la o comparație, la o confruntare între puterile viziunii și resursele organizării picturale. Am pus accentul pe anumite capacități de idealizare ale viziunii, care reduce formal raporturile dintre lucruri și care desfășoară o ordonare de posibilități mai degrabă decît o ordonare de realități. Am găsit, după cum s-a putut observa, o corespondență între aceste proprietăți ale viziunii și procedeele fundamentale ale picturii, care operează liber asupra grupărilor de forme și favorizează exercițiile transformatoare ale imaginației sau sesizarea aspectelor celor mai expresive ale figurilor : comprehensiunea sensului prin mijlocirea formelor. Ni s-a părut, de asemenea, că aceste condiții generale lămuresc unele caractere proprii tectonicii și plasticii picturale, care nu au echivalent în alte arte, mai obiective sau mai realiste. Este, desigur posibil ca prin atari analize și descrieri să parvenim la o „definiție" fenomenologică a noțiunii de spațiu pictural. Așa cum s-a putut observa, spațiul pictural pune în valoare, într-un mod cu totul particular, factorii organizării vizibile, grupările, limitele, intervalele, schemele structurale. El are legăturile sale proprii cu imaginația formatoare și plastică, un fel propriu de a evoca structurile lumii materiale și ale lumii spiritului.

În acest cadru definit prin normele și posibilitățile fundamentale ale spațiului pictural, ne putem apropia particularitatea spațiilor stilistice, din care fiecare model este o soluție particulară adusă grupării și determinării mutuale a componentelor spațiului : pe acest teren de analize, vom recunoaște din nou posibilitatea unui demers explicativ de tip fenomenologic, pornind de la legile viziunii la acelea ale organizării picturale și la regulile stilistice ; și, deasemenea, condiția care-l constrînge pe fenomenolog la efectuarea unor analize etajate ; nu există predeterminare a regulilor construite

în legile elementare, ci convenienţă între ele. Vom urmări din nou această dialectică a valorilor primare şi secundare ale artei, lărgind perspectiva : introducînd structurile emergente şi ritmice în comprehensiunea spaţiului pictural.

V. EMERGENŢE, TENSIUNI ŞI RITMURI, BAZELE LOR VIZUALE ŞI FUNCŢIILE LOR PICTURALE

În acest capitol, ne propunem să completăm ceea ce am afirmat în legătură cu proprietăţile estetice ale spaţiului şi cu normele de organizare cărora opera de artă le datorează întregul ei efect. Referindu-ne la valorile tectonice sau plastice am evocat, de asemenea, un anumit *optimum* al coerenţei şi consistenţei spaţiului pictural. În cele ce urmează vom supune analizei alte valori şi anume : calităţile care asimilează spaţiul unui mediu de tranziţii şi care ne îngăduie să vedem în el un analogon al duratei.

Efectele dinamice relevă mai multe aspecte : spaţiul ne poate oferi un punct de sprijin pentru forme în devenire ; el cere conştiinţei să dezvolte scheme de mişcare şi de acţiune care „temporalizează" spectacolul ; furnizează intuiţiei norme inteligibile care o constrîng să perceapă sau să sesizeze conţinuturile potrivit unei ordonări tranzitive. Să ne gîndim, mai întîi, la formele în devenire, forme pe care, în analizele noastre precedente referitoare la masele indeterminate sau la variaţiile tonale, le-am luat ca exemple. Subliniam, cu acest prilej, existenţa conţinuturilor picturale care pot fi sesizate ca „emergente", cu excluderea, adică, a oricărei delimitări fixe. Dar pentru ca impresia dinamică să prevaleze, este absolut

în legile elementare, ci convenienţă între ele. Vom urmări din nou această dialectică a valorilor primare şi secundare ale artei, lărgind perspectiva: introducînd structurile emergente şi ritmice în comprehensiunea spaţiului pictural.

V. EMERGENŢE, TENSIUNI ŞI RITMURI, BAZELE LOR VIZUALE ŞI FUNCŢIILE LOR PICTURALE

În acest capitol, ne propunem să completăm ceea ce am afirmat în legătură cu proprietăţile estetice ale spaţiului şi cu normele de organizare cărora opera de artă le datorează întregul ei efect. Referindu-ne la valorile tectonice sau plastice am evocat, de asemenea, un anumit *optimum* al coerenţei şi consistenţei spaţiului pictural. În cele ce urmează vom supune analizei alte valori şi anume: calităţile care asimilează spaţiul unui mediu de tranziţii şi care ne îngăduie să vedem în el un analogon al duratei.

Efectele dinamice relevă mai multe aspecte: spaţiul ne poate oferi un punct de sprijin pentru forme în devenire; el cere conştiinţei să dezvolte scheme de mişcare şi de acţiune care „temporalizează" spectacolul; furnizează intuiţiei norme inteligibile care o constrîng să perceapă sau să sesizeze conţinuturile potrivit unei ordonări tranzitive. Să ne gîndim, mai întîi, la formele în devenire, forme pe care, în analizele noastre precedente referitoare la masele indeterminate sau la variaţiile tonale, le-am luat ca exemple. Subliniam, cu acest prilej, existenţa conţinuturilor picturale care pot fi sesizate ca „emergente", cu excluderea, adică, a oricărei delimitări fixe. Dar pentru ca impresia dinamică să prevaleze, este absolut

necesar ca afectivitatea și voința să reacționeze profund la solicitarea formelor, ca ele să se instaleze în regimul tensiunilor orientate: să ne gîndim la stiluri de mișcare mai mult sau mai puțin rapide, mai mult sau mai puțin intense; la stilurile energetice, stiluri ce relevă momente de elan și de repaos mai încordate sau mai destinse; la stilurile axiologice, mai degrabă, ale voinței, suscitînd momente de stimulare sau de reținere. Iată, tot atîtea manifestări ale unei durate intime, ale unei stări „agogice" a conștiinței pe care formele pictate o solicită și orientează [1]. Ar mai fi de observat că lectura dinamică a unei structuri sensibile poate fi încă facilitată, dacă structura respectivă este controlată de către o anumită lege, dacă ea se sprijină pe regulile temporale de continuitate și de repetiție, de înlănțuire și de sinteză progresivă a fazelor. Asemenea legi cad sub incidența categoriei directoare a ritmului. Să ne limităm să recunoaștem că, printre motivele dinamice în fața cărora viziunea noastră devine extrem de sensibilă, unele impun sentimentul unei emergențe, altele trezesc în noi sentimentul agogic al timpului, iar altele, în sfîrșit, fixează intuiția noastră ritmică a ordinii și măsurii. Presupunem că toate aceste motive contribuie în chip firesc la impresia spațialităților însuflețite. Concursul acestor diferite experiențe dinamice pune, așa cum vom vedea, cîteva probleme.

Nu există nici o îndoială în legătură cu faptul că atari motive dinamice contribuie la senti-

[1] E. SOURIAU a analizat semnificația categorială a termenului „agogic", termen care se referă sau privește polii tensionali ai activității sau afectivității noastre, „valorile de excitație și de incitație, valorile de liniștire și de calm" *(Les catégories esthétiques*, p. 61); el a indicat, de asemenea, prezența unor atari valori în artele spațiului, cum ar fi pictura, în care ele reprezintă „mobilitatea imobilului" (p. 65).

mentul unei durate imanente formelor create de către pictor, ca și de muzician, deși elementele tabloului sînt etalate spațial în fața ochilor noștri. A citi un tablou nu înseamnă a percepe formele sub categoria instantaneității, a imobilității. Dimpotrivă, înseamnă a beneficia de capacitatea privirii de a înțelege formele parcurgîndu-le, generîndu-le și animîndu-le, ca și de capacitatea formelor care, în mod frecvent, includ în ele faze ale unei durate. A contesta că o artă sprijinită pe viziune poate satisface sentimentul duratei, înseamnă, în fond, a confunda spațiul viziunii cu dimensiunea fizică a instantaneității, opusă dimensiunii fizice a timpului. Dar, nici spațiul fizic, nici chiar timpul fizic, nu pot constitui bazele conștiinței duratei. O formă ne dă sentimentul duratei nu pentru că se realizează în succesiunea temporală — alunecarea monotonă a unui rîu evocă imuabilul mai degrabă decît durata — ci pentru că ni se dezvăluie ca o puternică organizare de faze pe care le înțelegem ca pe un comportament orientat. Mișcarea dansatorului, de pildă, nu este un proces continuu, ci alternanța unei imagini de repaos și echilibru cu o imagine de tranziție orientată. Același lucru se poate spune și în legătură cu arabescul pictural. Într-adevăr, acest element al construcției plastice introduce durata în spațiu, pentru că una din fazele sale, în care forma tinde să se consolideze și să se încheie în ea însăși, se continuă și se neagă în cutare altă fază în care curba pare a căuta, din nou, propria-i lege [1]. Va trebui să invocăm mereu statutul ireal, pe deplin fenomenal, al formelor și al spațiului formelor care, distanțîndu-se față de condițiile existenței fizice, fac posibile

[1] *Psihologia Formei* ne-a atras atenția asupra puterilor inițiatoare ale structurilor și ordonărilor. „Nu timpul este acela care creează ordinea, ci ordinea este aceea care poate crea timpul". (ARNHEIM, *Art and visual perception*, p. 306).

evidențele artei. Să subliniem, așadar, că la acest nivel, în care spațiul nu mai rezidă într-o țesătură de relații geometrice, ci este o dialectică de faze și o legătură de acte, el poate deveni analogul duratei.

Dar dacă chestiunea articulațiilor dinamice ale spațiului nu ridică dificultăți majore, aceea a locului pe care-l dețin și a rolului pe care îl joacă aceste articulații în sfera conștiinței estetice a spațiului ne prilejuiește intrarea directă în problemele artei. Întotdeauna prezente în opera de artă, legăturile dinamice dezvăluie grade și profunzimi variabile. Nu este cîtuși de puțin exclus, de pildă, ca o structură foarte bine marcată din punct de vedere plastic să fie, în același timp, net ritmată : construcțiile clasice, cum ar fi de exemplu ale lui Nicolas Poussin, se dovedesc a fi îndeajuns de suple pentru a ne îngădui să percepem formele în consistența lor plastică și în devenirea lor, să le simțim în echilibrul lor desăvîrșit și în procese aflate în dezvoltare. Este însă posibil, de asemenea, ca tabloul — situație frecventă în perspectiva modalităților picturale moderne — să-și aibă impulsul într-o mișcare generatoare, într-un ritm fundamental din care să țîșnească înlănțuirea formelor și distribuirea zonelor, subordonînd, astfel, rațiunile plastice rațiunilor dinamice [1]. În studiul consacrat valorilor plastice, am observat și subliniat caracterul, din principiu ambiguu, al spațiului pictural, al spațiului „deschis" care se construiește prin poziția și suspendarea limitelor, prin jocul disjuncțiunilor și fuziunilor. Spațiul pictural, considerat ca atare, face po-

[1] Potrivit convingerii lui FRANCASTEL, „problema ritmului domină întreaga dezvoltare a artei contemporane... arta abstractă este, în realitate, izvorîtă, în cea mai mare parte, din căutarea ritmurilor" (*Art et technique*..., p. 229).

sibilă continuarea valorilor plastice și dinamice unele în altele — deși pictorul poate plasa accentul, fie asupra unora, fie asupra altora.

Sub aceste polarități ale operei de artă — care nu desemnează, totuși, opoziții exclusive — trebuie să vedem, fără îndoială, nivelele diferite de contact ale conștiinței noastre cu lumea spațială, nivele ale înțelegerii intuitive a lumii. Se afirmă uneori — nu fără o anume simplificare — că temele agogice sau ritmice, temele înrudite cu durata, introduc în operă componentele cele mai afective, cele mai subiective, opunîndu-se, astfel, temelor plastice și tectonice care corespund modurilor mai intelectuale, mai obiective de a percepe [1]. Dar, să observăm că o distincție care s-ar reclama numai de la marile polarități — „subiectiv" și „obiectiv" — ar disimula prea mult faptul că orice formă estetică se dovedește a fi, în ultimă analiză, un anumit echilibru între tendințele, puterile și valorile noastre, și înfățișarea organizată pe care ne-o prezintă lumea. Plastica picturală este, în fond, o anumită manieră de a da sens și valoare lumii vizibile și, așa cum ne arată experiența picturii suprarealiste — care reconstruiește în mod arbitrar ordinea obiectelor — această valorizare poate avea un caracter subiectiv extrem. În schimb, artele întemeiate mai ales pe virtuțile și puterile ritmului — cum ar fi artele informale, de pildă — exprimă mult mai mult decît reacțiile noastre subiective în fața vizibilului : ele traduc ceva din forțele nude și brute ale materiei, ale vieții.

[1] Definind scopurile unei arte constructive în sensul riguros al termenului, MONDRIAN își asumă această opoziție a funcțiilor plastice și ritmice. Pictura „prin plastica exactă a raporturilor cosmice" va fi „o expresie directă a universalului". „Prin ritm" aceasta va fi „o expresie a subiectivității artistului ca individ" (citat de SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, p. 104).

Este preferabil, prin urmare, ca polaritatea valorilor plastice și a valorilor dinamice să fie alăturată funcțiilor viziunii, care privesc, în mod intrinsec, echilibrul nostru cu lumea, imaginea noastră despre lume. Construcția plastică, s-ar putea spune, operează asupra formelor puse la distanță în raport cu acțiunea noastră, asupra comportamentului „exterior" al acestor forme care se adresează unele altora prin intermediul intervalelor, al mediilor. În aceste raporturi construcția plastică proiectează, la nevoie, raporturi de ordin spiritual. Construcția dinamică reduce această distanță fenomenală. În acest caz, fazele cîmpului vizibil par că solicită în mod mai direct simțul activității, izvorînd unele din altele fără intervale fizice. Sensibilitatea noastră se asociază acestor spațialități pline și mobile în sensul participării mai degrabă decît în sensul contemplației. Acestea sînt, mai ales, punctele de ancorare, de sprijin, ale sensibilității noastre în ordinea lumii vizibile, puncte care se vor deplasa în mod corespunzător prin trecerea de la o artă mai ales plastică la o artă îndeosebi dinamică [1]. Constatăm, așadar, încă o dată, că pentru a pune în lumină marile categorii specifice proprietăților spațiului estetic, este necesar să pornim de la caracterele structurale proprii imaginii vizibile, de la mediația concretă ce unește normele activității și comprehensiunii noastre intuitive cu modelele de or-

[1] Dacă am dori să dezvoltăm mai pe larg înțelegerea categoriilor agogice, va trebui să descriem, așa cum arată E. SOURIAU, modul original de participare a subiectului la spectacol. Este vorba „de o participare a operei la transcendența sa, infinit mai intimă decît poate fi opera care se realizează prin intermediul altor categorii. Între operă și noi se stabilește un raport de la persoană la persoană, și nu numai prezența reciprocă a unei ființe la o altă ființă". Aceste categorii aparțin unei arte „mai mult trăite decît simțite" (*Les catégories esthétiques*, p. 67).

ganizare spațială care le corespund: diferențe cum ar fi cele care separă intuițiile plastice sau dinamice își au rațiunile în puteri diferite ale acestei imagini.

Pînă în acest moment am delimitat, în ansamblu, o sferă a fenomenului în care acordul sensibilității cu formele se realizează sub semnul mișcării, al duratei. Este însă necesar să cercetăm ceva mai îndeaproape și mai aprofundat „secretele" acestui acord. Dacă ritmul se dovedește a fi una din legile aprehensiunii dinamice a formelor, trebuie să înțelegem că el își are temeiul în anumite puteri ale conștiinței noastre și, corelativ, în anumite evidențe ale organizării vizibile, că ritmul poate avea „privilegiul contradictoriu de a fi perceptibil și intim" [1]. Pentru a accede la rațiunile acestei concordanțe, analiza va trebui să găsească în forma ritmică, pe de o parte, o regularizare sau o „normalizare" a conduitelor noastre temporale, iar pe de alta, o anumită ordonare a datelor vizibile care intră în alcătuirea conștiinței noastre dinamice. Dar o analiză mai adîncită asupra noțiunii de ritm ne va conduce în mod necesar dincolo de ea însăși, întrucît ritmul este „formularea", mai mult sau mai degrabă decît „sursa" experienței noastre dinamice: analiza ne va conduce spre proprietățile de emergență a conținutului vizibil, către proprietățile „agogice" ale experienței noastre spațio-temporale, care se găsesc la originea impresiilor duratei. Dealtminteri, fiecare dintre arte are, fără îndoială, propriile sale modalități de a-și funda expresiile în cîmpul larg al experiențelor dinamice. Pentru a încheia însă această analiză, va trebui să revenim asupra caracteristicilor ritmicii și agogicii picturale.

[1] R. BAYER, „Essence du rythme", *Revue d'Esthétique*, oct.-dec., 1953, p. 376.

★

Ritmul are ceva din trăsăturile unei dialectici, ale unei sinteze complexe care privesc conştiinţa duratei, modurile acesteia. Astfel în pofida rolului ce revine numărului şi suprafeţei în măsura ritmică, aceasta nu poate fi asimilată vreunei legi de compoziţie a mărimilor : ea nu are la bază o dimensiune omogenă, ci se dovedeşte a fi, mai degrabă, o sinteză de dimensiuni „eterogene". S-a observat că, „în mod contradictoriu" ritmul solicită o mişcare neîntreruptă şi indivizibilă a perioadelor sale, şi o discontinuitate a fazelor care-i permite să „reconstruiască" această mişcare [1]. Se va remarca, de asemenea, că într-o perioadă ritmică, intervalele şi accentele trebuie să fie, pe de o parte, „disimetrice" — astfel încît ele să fie orientate — şi trebuie să fie, pe de altă parte, „simetrice" — pentru ca ele să fie echilibrate. Dar în această sinteză contradictorie pe teme care constituie unitatea însăşi a ritmului, vom reţine, mai ales, jocul valorilor complementare : „intensitatea", „extensiunea" şi „calitatea". Sub aceste valori se vor recunoaşte uşor solicitările complementare ce izvorăsc din experienţa duratei — care este desfăşurare de forţe, discernere de faze şi probă a opoziţiilor sau contrastelor.

În mod normal, ritmul comportă o alternanţă de timpi puternici cu timpi slabi ; ritmul măsoară economia temporală a eforturilor şi repaosurilor. Iată şi motivul pentru care ritmul este ridicat atît de uşor la rang de concept „energetic". Dar să consemnăm, de asemenea, că ritmul răspunde în mod necesar exi-

[1] G. BACHELARD (*La dialectique de la durée*, p. 130) şi R. BAYER (*Essai sur la méthode en esthétique*, p. 68 şi urm.) au insistat în mod deosebit asupra rolului pe care-l joacă discontinuitatea intervalelor ordonate, notele distincte) ca un mijloc de control exercitat de către spirit asupra mişcării continui a expresiei.

genţelor pe care le ridică facultatea noastră de rememorare şi previziune şi conştiinţa duratei : de unde şi topologia fazelor bine înlănţuite şi distincte, situaţie care priveşte mai mult ritmul, decît o măsură exactă de intervale. Topologia ritmică se adresează mai puţin inteligenţei obiectivante — care vrea să regăsească identicul în diferit — decît conştiinţei duratei care, cu fiecare din momentele sale, recapitulează un trecut imediat şi proiectează un viitor imediat [1]. Totuşi, aceste două prime condiţii nu sînt suficiente. O formulă intensiv bine marcată şi extensiv bine articulată nu ne va da încă sentimentul unui ritm valabil dacă nu insinuează în noi conştiinţa unei aşteptări şi a unei tensiuni, dacă subiectul nu se simte susţinut în obligaţia sa de a unifica momentele antagoniste şi de a parcurge medierile ce le separă : în acest sens, ritmul este conştiinţa unei durate permanent „polarizate" între calităţi contrarii.

Experienţele de psihologie experimentală aduc confirmări foarte preţioase în ceea ce priveşte caracterul sintetic, politematic al experienţei ritmice : ele ne dezvăluie modalităţile prin intermediul cărora ritmul tinde să unifice diferitele sale teme constituante. Aceste experienţe dezvăluie, în particular, importanţa aspectului opoziţional şi tensional care controlează şi orientează în profitul său celelalte aspecte ale conştiinţei ritmice. Cînd un subiect reproduce un ritm cinetic şi sonor pe care l-a auzit, el tinde să îl rectifice, la nevoie, astfel încît accentele intensive să corespundă cu fazele cele mai importante prin rang şi întin-

[1] În studiul său intitulat *Vom Problem des Rythmus* (p. 38, 47, 61 şi *passim*.), R. HÖNIGSWALD a caracterizat în mod fericit această lege fundamentală a ritmurilor, care este mai puţin înrudită cu sintezele combinatorii ale intelectului, cît cu exigenţele unei memorii legate de conştiinţa care „survolează" momentele duratei.

dere[1]. Dar extensiunile sînt tributare factorului mai important al contrastului, polarităţii, în aşa grad încît subiectul majorează diferenţele de durată şi de intensitate pe care le consideră ca opoziţii insuficient marcate, în timp ce el va fi tentat să niveleze diferenţele mai mici, pe care le consideră ca echivalenţe neizbutite[2]. În sfîrşit, cu cît este mai puternică articulaţia tectonică a ritmului, cu atît aceasta este susţinută de contraste şi tranziţii în ordinea calităţii şi valorii (cazul ritmurilor muzicalizate şi tonalizate), şi cu cît ritmul este mai stabil, cu atît reproducerea va fi mai exactă[3].

Considerat din punctul de vede al subiectului, al conştiinţei care îl trăieşte, ritmul rămîne, deci, o formă care coordonează impulsurile organice, traiectoriile perspective şi retrospective ale conştiinţei, tensiunile voinţei către fazele contrastate ale devenirii : ritmul, s-ar putea spune, relevă economia echilibrată a comportamentelor noastre subiective faţă de durata care prevalează în el.

Dacă îl considerăm însă din punctul de vedere al obiectului, şi dacă vom căuta punctele de sprijin pe care materialul sensibil le oferă exigenţelor conştiinţei ritmice despre care am vorbit, va trebui să găsim componentele obiective ale ritmului a căror complexitate corespunde, în ansamblu, complexităţii componentelor sale subiective : materialul ritmic furnizează un punct de legătură cu experienţele intensităţii, ale extensiunii ordonate şi reglate, cu sentimentul contrastelor de calitate şi valoare. Ritmurile muzicale prezintă o realizare cît se poate de clară a clauzelor în discuţie : ele canalizează intensităţile prin mijlocirea tim-

[1] P. FRAISSE, *Les structures rythmiques*, p. 98.

[2] Ibidem, p. 58.

[3] SCHMIDT, *Ueber den Aufbau rythmischer Gestalten*, p. 62—65.

pilor forte sau slabi, măsoară intervalele şi tempo-urile, le subordonează mişcării unei durate calitativ contrastate şi punctate de mişcarea melodiei către dominanta sa, prin alternanţele armonice ale disonanţei şi acordului.

Atunci cînd este vorba de ritmurile picturale, componentele obiective nu se lasă, la prima vedere, atît de uşor distinse. Dar există, de fapt, în spaţiul pictural o mişcare-dezvoltare decorativă, pentru a lua exemplul cel mai simplu de „mişcare picturală" — fără să fie prezente atari componente ? „Figurile" şi „fondurile" ar putea constitui echivalentul relaţiei timpilor puternici şi slabi ; juxtapunerea periodică a motivelor care compartimentează spaţiul furnizează bazele unei topologii cît se poate de clare ; contrastul tonurilor majore sau alternanţa figurilor care se închid potrivit unor legi diferite întreţin sentimentul unei deveniri polarizate.

Cînd o operă picturală dezvăluie caractere ritmice marcate, acestea se întemeiază — la un nivel de complexitate şi de supleţe mult mai elevat — pe aceste economii de efecte. Tabloul intitulat *Soleils* al lui Delaunay (il. 12) susţine articulaţiile periodice ale spaţiului prin mişcarea tonurilor. Opoziţia tonurilor calde şi reci sau a celor intense şi atenuate, mai mult sau mai puţin mediate, joacă aici un mare rol. Articulaţia internă a formei circulare izvorăşte dintr-un contrast major, opunînd tonurile mai calde din partea stîngă şi tonurile mai reci din partea dreaptă, şi echilibrat prin alburile din partea centrală. Această opoziţie, multiplicîndu-se în interiorul părţilor, generează ritmul circular. Alternanţa, pe de altă parte, a tonurilor mai aprinse şi mai înăbuşite, mai surde, poartă ritmul în profunzime, ridicînd şi adîncind, rînd pe rînd, mediul pictural. Dezvoltarea tonală controlează, astfel, jocul intensităţilor, extensiunilor şi direcţiilor.

Analizînd, așadar, formula ritmică, întîlnim anumite cadre generale ale experienței dinamice : o ierarhie a funcțiilor conștiinței noastre temporale, care își află contrariul în ierarhia componentelor structurale ale viziunii ritmice. Totuși — am spus deja — o formulă ritmică dobîndește o valoare dinamică numai în măsura în care ea întreține sentimentul unei anumite mișcări în durată, în măsura în care concordă cu sentimentul formelor emergente sau tensiunile agogice. De fapt, existența organizărilor ritmice de faze este compatibilă cu gradele foarte variabile ale acestor valori de stimulare. Un ritm decorativ, clar dar relativ monoton, și în care fiecare element pare a avea un loc asigurat, are o valoare agogică slabă. Aceasta crește însă mult într-o operă picturală, cum ar fi aceea a lui Delaunay (*Soleils*), operă în care, într-un cadru de mari periodicități, raporturile de tonuri, de intervale și de intensități variază fără încetare, operă în care, de asemenea, elementele componente par să se nască fără încetare la nivelul mișcării tonale. Să consemnăm, prin urmare, faptul că, pentru a fi urmărită și înțeleasă de către privire, o mișcare picturală trebuie să respecte trăsăturile unei periodicități, ale unui echilibru ritmic, dar că, în schimb, un ritm nu poate fi resimțit ca ritm viu, stimulant, fără să includă anumite trăsături de emergență, anumite calități agogice.

Se vor putea evita, fără îndoială, opozițiile sau fuziunile prea dogmatice între aceste momente ale experienței dinamice, concepînd într-o modalitate corelativă suficient de suplă condițiile „topologice" și condițiile „energetice" proprii unei atari experiențe. Mișcarea tensiunilor afective solicită o anumită ordonare, o oarecare măsură, adică un ritm ; în schimb, orice formulă ritmică solicită un fundament în sfera acestor tensiuni. În mod spontan, însă, conștiința conjugă ambele teme. Așa cum

ne-au sugerat primele analize, ritmul comportă un moment tensional. El ni se impune ca un cadru de polarități și de alternanțe calitative parcurse după stilul unui anumit elan. La acest nivel, cu deosebire, ritmul solicită, cheamă motivații și stimulări agogice. Un Koffka, de pildă, a observat că tempo-ul nu este indiferent articulației ritmice : un tempo rapid determină subiecții de experiență să construiască ritmuri de două sau de trei elemente, în timp ce un tempo mai lent îi determină să formeze ritmuri mai ample, de patru elemente [1]. Pe de altă parte, Schmidt a notat că, într-adevăr, compoziții de faze — clare din punct de vedere al intervalelor și accentelor — nu pot fi încă resimțite ca ritmuri veritabile, dacă între valorile polarizate nu apar gradații și tranziții [2]. În experiența concretă, organizarea fazelor și perioadelor ritmice rămîne tributară sentimentului cinetic al timpului, sentimentului nostru tensional și polarizat al duratei. Această sinteză a proprietăților ritmice și a proprietăților agogice are o deosebită importanță în economia artei, în studiul și în înțelegerea efectelor estetice.

Fără să afecteze cu ardoare sensibilitatea noastră, ritmurile artei sau cele ale tradiției clasice o interesează, adesea, prin fine variații de tempo-uri, prin jocuri precise de alternanțe : la un Poussin, de exemplu, se poate vorbi de accelerația sau de domolirea arabescului, de disimetrii și inversiuni de curburi.

[1] *Experimental Untersuchungen zur Lehre vom Rythmus*. În aceste experiențe, subiectul percepe suitele de „faze" vizibile, alternativ clare și sumbre, organizîndu-le în mod liber în ritmuri. El procedează, așa cum am spus, conjugînd factorii structurii și ai tempo-ului (p. 49—53, 72—74).

[2] *Ueber den Aufbau...*, p. 72—82. Pentru autor, impresia ritmică este aceea a unei totalități, bogate în elanuri și impulsuri, în tensiuni susținute de opoziții (p. 80).

Acest regim agogic este mai puţin intens decît în arabescurile baroce, care se etalează pe o gamă întinsă de tempo-uri şi care sînt bogate în rupturi, inversiuni şi tonalităţi contrastante. Putem sublinia, deci, bazele fundamentale ale unei agogii picturale, care se poate dezvolta de-a lungul unor registre variate ca intensitate şi bogăţie. Să remarcăm, de asemenea, că efectul agogic se poate ataşa formelor în diferite moduri : elanuri intense, stiluri de dezvoltare variate trezesc puternic în noi sentimentul devenirilor orientate şi polarizate. Arta barocă, de exemplu, utilizează din plin aceste mijloace. Dar pictorul poate trezi acelaşi sentiment prin mijloace mai puţin bogate în intensităţi. Dacă se cercetează raţiunile care fac deosebit de vii anumite ritmuri ale lui Mondrian, se vor găsi aceste incitaţii atenuate : jocul subtil de disimetrii şi simetrii, modurile în care modificările formelor sînt susţinute de modificările tonurilor.

Să notăm, de asemenea, că stilul agogicii picturale depinde de „gradul de spaţialitate", de stabilitate, ca şi de „gradul de temporalitate" şi „emergenţă" pe care le posedă formele al căror ritm este perceput. În arta clasică — în arabescurile lui Poussin, pentru a rămîne la acelaşi exemplu — formele, participînd la ritmul temporal, relevă raţiuni de delimitare şi de echilibru care le închid în ele însele : pictorul pedalează pe aceste grade de spaţialitate sau de temporalitate. Operele cubiste, sau abstracte, suspendă — pentru a ne exprima astfel — opoziţia majoră dintre dispoziţia spaţială şi geneza temporală : Picasso, de exemplu, ne pune în prezenţa unor forme care se sustrag limitelor fixate, care se prelungesc sau dispar în cursul genezei lor mutuale. Iată doar cîteva din diversele modalităţi de a instala valorile agogice în opera picturală.

Pictorul dispune, prin urmare, de o varietate de mijloace pentru a „satura" exigenţele apercepţiei dinamice : pentru a regla sensibilitatea în registrele complementare ale intensităţii, ordinii şi calităţii ; pentru a răspunde exigenţelor unei clare articulaţii ritmice şi ale unei stimulări agogice restrictive. Avem astfel prilejul să ne punem întrebări în legătură cu posibilitatea picturii de a adapta exigenţele sau solicitările expresiei dinamice la cadrele, resursele şi normele spaţiului pictural. Această chestiune de specificare se pune întotdeauna unei fenomenologii a artei. Referindu-mă, într-un studiu precedent, la valorile plastice, tectonice, ne-am pus întrebarea relativă la sensul pe care ele îl pot dobîndi în spaţiul deschis al pictorului. Ni se va pune întrebarea, în mod asemănător, în ce fel valorile ritmice, dinamice, care îşi au punctul de sprijin cel mai natural în domeniile cinetice, motrice, pot lua în deplină stăpînire spaţiul viziunii picturale.

Analogiile ce pot exista între formulele ritmice care prevalează în „artele temporale", cum ar fi muzica, şi în „artele spaţiale", cum ar fi pictura, sînt, fără îndoială, mai mult sau mai puţin strînse, în funcţie de natura acestor formule. Analogia este cea mai puternică atunci cînd în pictură se întîlneşte o formulă lineară a ritmului, o direcţie simplă şi fundamentală potrivit căreia se înlănţuie intervalele ; sau, cel puţin, cînd există o anumită corelaţie între creşterile proporţionate ale intervalelor raportate la diferite dimensiuni ale spaţiului. Asemenea cazuri au fost foarte minuţios şi adîncit studiate de esteticianul francez, de origine română, Matila Ghyka. El arată în chip convingător în ce fel măsurile ritmice sînt incluse în dezvoltarea aspectelor anumitor structuri poligonale, sau în dezvoltarea curbelor spiralate care intersectează axele lor di-

rectoare conform unor proporţii ordonate [1]. Ni se pare, totuşi, că, înscriindu-se în registrul spaţiului, al viziunii, progresiile puse în seama dimensiunilor lineare nu epuizează posibilităţile ritmicii picturale. Aceasta trebuie să fie considerată cu condiţiile diviziunii şi grupării părţilor proprii suprafeţei vizibile, cu legăturile particulare ale cîmpului spaţial şi a celui colorat, cu stilul particular de expansiune a formelor.

În general, ritmurile spaţiale se sprijină pe grupări tridimensionale de forme. Dar menţinîndu-ne chiar într-un cadru bidimensional, cum ar fi acela al operelor „abstracte" ale unui Mondrian, de exemplu, putem recunoaşte deja ce anume se introduce ca o complexitate în grupările ritmice : elemente înşiruite în sensul înălţimii şi lărgimii, pot fi integrate în „perioade bidimensionale" care le conferă o măsură comună ; sau, ordonările se pot realiza nu numai în sensul care merge din faţă înspre înapoi, ci şi în sensul „interiorului" tabloului către „exterior" sau a „exteriorului" către „interior" ; caracterul „centrat" sau „descentrat" al fazelor dominante le conferă o pondere variabilă în echilibrul tabloului. Pe de altă parte, modulele extensive, raporturile de mărime şi de distanţă nu pot cituşi de puţin să se separe, în opera picturală, de modulele calitative : raporturile „exacte" de mărime sînt

[1] *Essai sur le rythme*, p. 77—95. GHYKA notează, în acelaşi timp, diferenţele importante care separă ritmurile plastice şi ritmurile sonore. Primele comportă în mod necesar factori de simetrie, permiţînd răsturnarea ordonării raporturilor ; proporţiile sînt aici articulaţii periodice ale continuităţii, ele nu se sprijină pe intervale discontinui. Se poate remarca, de asemenea, că dacă proporţiile simple şi proporţiile armonice caracterizează în modul cel mai propriu intervalele temporale şi calitative ale muzicii, importanţa rolului pe care-l joacă raporturile iraţionale, sau raporturile de bază $\sqrt{5}$, în proporţiile picturale, ne va îngădui să intrăm în domeniul relaţiilor inerente formelor spaţiale al relaţiilor dintre laturile poligonale, sau între linii şi curbe,

acelea care favorizează mai bine contrastele de tonuri, distanţele „juste" sînt acelea care ajută contrastul de tonuri să se fixeze la un anumit nivel. Dacă am dori să cunoaştem şi să înţelegem, de exemplu, modulul intern al unei opere de Mondrian sau, dacă vreţi, „numărul său de aur", nu vom putea măsura proporţiile figurale fără să ţinem seama de apropierea sau adecvarea suprafeţelor la tonalităţi [1].

În plus, ar fi să restrîngem mult posibilităţile unei ritmici picturale pornind de la jocurile precise de figuri sau de dimensiuni. Ritmurile cele mai dinamice ale picturii sînt poate, acelea, în care mişcarea formelor şi a calităţilor excede orice limită definită : aceste ritmuri utilizează din plin capacitatea spaţiului de a fi „polarizat" fără să fie finit şi nici discontinuu. Valori colorate, sau chiar forme, ne apar ici şi colo, se continuă unele în altele „centrîndu-se" unele în afara altora, sustrăgîndu-se zonei în care sînt fixate şi întorcîndu-se acolo : această flexibilitate a spaţiului pictural, această capacitate de oscilaţie furnizează pictorului un mijloc agogic fundamental şi pur (il. 12 şi 13).

Vom spune că durata prin intermediul căreia pictorul ne face să simţim mişcarea este complexă şi ambiguă : ea tinde, la limită, să întîlnească forma cvasilineară a „timpului", dar, la o altă limită, ea se instituie în dimensiunile unui „spaţiu oscilant". Cu cît pictorul va recurge la arabescuri şi variaţii tonale sau la „contrapunctul" acestora, cu atît opera va apărea ca impregantă de temporalitate. Dar, dacă pictorul optează pentru legătura strînsă a jocului atragerilor şi respingerilor tonale cu cel al apropierilor şi distanţelor, al joncţiunilor şi disjoncţiunilor spaţiale, el va obţine efecte

[1] O comparaţie între ritmurile picturale şi ritmurile muzicale, în acest sens, ar fi favorizată stabilindu-se la nivelul ritmurilor pe deplin „tonalizate", ale căror faze coincid cu fazele caracteristice mişcării melodice sau armonice.

de durată mai mult spațiale decît temporale. Ritmurile lui Rembrandt (il. 6) sînt alcătuite, în cea mai mare parte, din aceste joncțiuni și disjoncțiuni, din apropieri și distanțări care sînt resimțite ca simultane. Utilizînd din plin mișcările culorii în spațiu, expansiunile indefinite și concentrările sale, pictorii coloriști obțin dinamizarea interioară a spațiului : ei realizează ceva din ideea goetheeană a unui spațiu care ar fi totalmente antrenat de ritmul „sistolelor“ și „diastolelor“. Aici spațiul nu este controlat de timp, ci îl include de o manieră imanentă [1].

★

Stilurile picturii, în care posibilitățile spațiului pictural se individualizează pe deplin, dispun, astfel, de multiple soluții ritmice și agogice ; aceste soluții se sprijină mai direct cînd pe ordonarea obiectelor și actelor, cînd pe mișcarea configurațiilor și tonurilor în stare pură ; ele pot fi mai aproape de o operație asupra figurilor și mărimilor sau de o operație asupra tendințelor calitative. Sau : aceste soluții pot orienta legătura spațială în sensul schemelor directoare ale timpului sau să pună în valoare dinamica internă a spațiului viziunii. Punîndu-se însă chestiunea divergențelor stilistice, nu avem de a face numai cu alegerile referitoare la cutare sau cutare procedeu structural de expresie ; stilurile intră în relații de divergență, de

[1] Ne gîndim la această curioasă observație a lui DELAUNAY, paradoxală în aparență, conform căreia nu există ritm veritabil decît în spațiu, în pictură : cînd „obiectul este un simulacru al mișcării, el devine succesiv, dinamic, dar nu ritmic“ (*Du cubisme à l'art abstrait*, p. 149). Ni se pare că un studiu atent al operei lui Delaunay ar putea arăta că ea se instalează, de fapt, în durata ambiguă a operei pictate, utilizînd, pe de o parte, înlănțuiri ritmate de tonuri, iar pe de alta, rezonanțe întregii sfere a spațiului tonal în toate celelalte regiuni ale acestuia.

asemenea, prin semnificația pe care ele o conferă lumii vizibile și valorilor dinamice care controlează această lume.

În general, se poate spune că pictura figurativă animă prin ritm, prin formule agogice, o lume spațial constituită și definită. O poate face însă sub exigența unor viziuni foarte diferite. Uneori, cum ar fi în cazul lui Giotto sau Rafael, ritmul încadrează alura figurilor reale, dublează spațiul real cu un spațiu secund de natură mai spirituală, care apare ca mediu al unui spirit organizator. Cîteodată, ritmul trăiește în interiorul formelor, așa cum îl vede grafismul unui Dürer sau plastica unui Rubens : el este viața imanentă. Sau, în cazul lui Veronese, ritmul este chemat să contribuie la definirea unei sfere estetice pure, o sferă de raporturi cvasiindependentă față de scenologia tabloului. Observații asemănătoare s-ar putea face în legătură cu tratamentul foarte divers pe care artele nonfigurative îl aplică formelor ritmice, și care le permite, în general, să se plaseze dincoace de sfera obiectelor constituite, în sfera dinamismelor generatoare. Pictorii abstracți împletesc ritmurile ca semne ale unei scriituri criptice, în timp ce plasticienii maselor și culorii construiesc o ordine cosmică vibrantă ; alți pictori, dinamiști mai înainte de toate, ne prezintă un fel de alunecări de forțe informate prin accente și periodicități. Considerarea stilurilor ne determină să părăsim punctul de vedere al analizelor formale, generale, punîndu-ne în prezența individualizării nelimitate a structurilor dinamice, și a acestor „esențe dinamice“ care se găsesc la punctul de întîlnire ale unei atari structuri cu o astfel de expresie.

★

Un studiu asupra ritmurilor și formelor agogice ne va aduce prețioase lămuriri asupra domeniului în care activitatea noastră intră în

rezonanță, în mod tensional, cu aspectele emergente ale viziunii. El ne va arăta, deopotrivă, în ce fel se nuanțează acest acord, în ce fel regimuri dinamice variate atît prin intensitățile și semnificațiile lor majore, cît și prin structurile lor directoare, parvin a fi sesizate de viziune și se particularizează la nivelul tratamentelor picturale. Am încheiat, cu aceste exemple, analizele structurale care au ocupat prima parte a acestei lucrări. Ele ne-au permis să punem în corespondență puterile de organizare ale viziunii naturale și acelea ale viziunii picturale, sprijinindu-ne pe cîteva tipuri de forme și spațialități. Am întîlnit aspecte particulare proprii lumii structurilor — ordinea figurilor și tonurilor, articulațiile în funcție de spațiu și durată — a căror contribuție la economia artei nu poate fi decît diferită, complementară.

Dar, în general, aceste structuri furnizează construcțiilor artei o bază care nu poate fi arbitrară : ele se înrădăcinează în anumite necesități formale ale viziunii, în anumite evidențe ale conținutului vizibil. Astfel, pictorul care amenajează spații inteligibile pentru privire rămîne în contact cu valorile cosmologice și simbolice. El construiește opera urmînd solicitările diverselor formule organizatoare, căutînd echilibrul figural sau colorat, consistența plastică sau înlănțuirile dinamice. El schițează în același timp, cosmologii în care domină rînd pe rînd legături de obiectivitate sau de valoare, referințe la categoria de spațiu sau de durată. Dar la capătul acestor analize structurale ni se dezvăluie intima solidaritate a formei și a sensului, relație care poate deveni ea însăși o temă de reflecție.

Partea a II-a

SENSUL FORMELOR PICTURALE ŞI CONTRIBUŢIA INTENŢIILOR ŞI ACTELOR FORMATOARE

Observații cu privire la trecerea de la analizele structurale la analizele intenționale

În analizele precedente am examinat spațiul vizibil și spațiul pictural din punctul de vedere al structurii lor sensibile. Am descris spațiul estetic ca un ansamblu de structuri morfologice și calitative, apoi ca lege însăși a organizării ce impune acestor structuri o înlănțuire statică sau dinamică. Trebuie să înlăturăm, totuși, ideea că structurile spațiului se impun conștiinței estetice ca și cum ar fi realități sau norme străine scopurilor, năzuințelor și operațiilor acesteia. Or, a preconiza un examen al scopurilor, năzuințelor și actelor, inseamnă a introduce în ordinea noastră problematică punctul de vedere al „intenționalităților". Spațiul formelor este cîmpul în care se desfășoară proiectele conștiinței estetice, iar structura sa este inseparabilă de împlinirea acestora. Se poate spune, de exemplu, că o culoare, sau culoarea în general, acționează asupra simțurilor noastre mai înainte ca orice operație a conștiinței estetice să se declanșeze : ea — culoarea — acționează asupra sensibilității prin polaritățile calităților și valorilor, prin opoziția însăși a „mișcărilor" cutărei sau cutărei culori în spațiu. Dar aceste realități nu constituie decît baza primă a conștiinței estetice a spațiilor colorate, a cărei organizare urmează să răspundă, în ultimă instanță, intențiilor constructive și expresive ale artei. La acest nivel al

realizărilor picturale, polaritățile tonurilor intră în veritabile complexe armonice și plastice. Și pe temeiul acestor fundamente armonice și plastice pictorul stabilește un veritabil limbaj de tonuri, care articulează și ritmează mișcările sensibilității și imaginației noastre. În acest fel, operațiile și năzuințele conștiinței estetice, intențiile sale constructive și expresive se vor intercala întotdeauna între structurile ce ne sînt date prin simțurile și percepțiile vizuale și structurile care se desfășoară în spațiile artei.

În mod foarte general, filosofia întrebuințează termenul „intenție" pentru a desemna mișcarea conștiinței care se îndreaptă către obiective ideale, și care dă structură și sens experienței sale în măsura însăși în care investește în ea propriile sale idealuri. În acest sens desemnam ca „analize intenționale" analizele pe care le vom urmări în această a doua parte a lucrării, alăturîndu-ne intențiilor și operațiunilor conștiinței estetice care transpun puterile viziunii noastre sensibile în valorile lumii picturale.

Scopul nostru, așadar, va fi să legăm valorile picturale de idealurile conștiinței estetice, și de a înțelege mai bine în ce fel realizarea acestor idealuri are ca punct de sprijin proprietățile spațiului sensibil. Dar să precizăm că, trecînd de la analizele structurale la analizele intenționale, nu abordăm un domeniu diferit de realități. Este vorba de o nouă perspectivă deschisă, în fond, asupra acelorași realități. Analizînd economia structurilor spațiului pictural, ne aflăm deja în prezența unei lumi coerente, în care forme și semnificații sînt date într-o strînsă corelație. Organizîndu-se între ele, componentele sensibile ale spațiului pictural organizează, în același timp, semnificațiile care aderă la ele, astfel încît consistența formală a lumii picturale devine suportul unei coerențe de idei și valori. De observat că sentimentul coerenței interioare, spirituale, proprii lumii picturale poate fi obținut și într-o altă

modalitate : pornind, de astă dată, de la scopurile înseși pe care le urmărește conștiința estetică pentru a ajunge la structurile în care idealurile conștiinței sînt, prin excelență, investite. Acesta va fi punctul de vedere al analizelor intenționale. Aceste analize nu ne vor îndepărta însă de textul fundamental al oricărei analize estetice, care constă în concordanța strînsă a semnificațiilor și formelor. Dar în loc să descopere semnificațiile în structurile în care acestea sînt incastrate, analizele intenționale vor urma demersul invers, căutînd să evidențieze în ce fel economia semnificațiilor estetice fuzionează cu mediul, adoptînd limbajul figurilor artei.

Mai înainte de a aborda problema analizelor intenționale, să aruncăm o ultimă privire asupra rezultatelor pe care le-am obținut din analizele structurale consacrate dublei coerențe a lumii picturale, coerență care se stabilește în planul formelor și, deopotrivă, în planul semnificațiilor. Fiecare din componentele formale ale lumii picturale aduce cu ea o parte de semnificație și de valoare, și fiecare, la rîndul ei, răspunde altor componente formale în așa fel încît să se combine cu acestea într-o viziune unificată care este în același timp o semnificație unificată. Am putut remarca, dealtminteri, că economia lumii picturale nu este o economie stabilă, un asamblaj de termeni care întrețin între ei relații imuabile. Ea are o natură mai dinamică, trădează o dialectică în sensul că elementele ei constituitive se afirmă în polaritățile și eterogenitatea lor, realizînd între ele, în același timp, concordanțe variabile. Am avut acest sentiment de fiecare dată cînd ne-am propus să descriem misiunea unificatoare a stilurilor picturii, care realizează de fiecare dată un regim, o economie diferită a componentelor formale.

Pentru o filosofie a formelor estetice ar putea fi tentant, fără îndoială, să confere fiecăruia din componentele principale ale viziunii

un loc bine precizat în interiorul ordinei coerente a acesteia. În acest fel, structurile calitative și structurile plastice ar împlini o funcție determinată în economia stabilă a formelor care ar absorbi în ea toate aceste funcții [1]. Nu trebuie să uităm, totuși, că opera de artă se organizează în cadrul unei dialectici vii care antrenează elementele componente ale formei și ale sensului. Știm foarte bine, de exemplu, că atunci cînd pictorul valorizează contururile clare și precise, el trebuie să dea o puternică consistență volumelor, trebuie, într-o oarecare măsură, să imobilizeze tonurile astfel încît ele să-și ocupe zonele fără să le depășească. În timp ce o transcriere dinamică de volume glisante sau de tonuri în expansiune, impune pictorului să atenueze limitele, să le facă fluctuante și mobile. În acest fel, prin diferitele tipuri formale de echilibru, opera de artă se organizează în jurul unor semnificații mai stabile sau mai dinamice. A intra în economia structurală a operelor de artă, înseamnă a intra, de fapt, într-un domeniu al echilibrelor mobile, controlate, de fiecare dată, de către o intenție organizatoare avînd un caracter original.

Aspectul mobil al coerențelor artei, aspect pe care analizele structurale ni l-au și sesizat, își va găsi confirmarea la nivelul analizelor intenționale pe care ne propunem să le dezvoltăm în cele ce urmează. Fiecare din opțiunile conștiinței estetice — creatoare de imagini și noțiuni intuitive, de scheme de construcție și de simboluri — tinde, așa cum vom avea pri-

[1] Într-o lucrare ca aceea a lui E. JORDAN, *The aesthetic object*, vom găsi una din tentativele de a defini ordonarea fundamentală a valorilor picturale. Astfel, culori și tonalități, organizate în ritmuri, ar furniza baza sensibilă a construcției picturale, pe care desenul liniilor și volumelor ar integra-o structurilor de ordin superior care sînt organizările spațiale propriu-zise (p. 117, 118). Astfel, forma picturală ar exista ca o organizare coerentă în care fiecare din elementele constructive va ocupa locul său în ierarhia totală.

lejul să vedem, să asigure un anumit mod de concordanță între semnificații și forme. Contribuția acestor diferite opțiuni la configurarea intenției generale sau totale a conștiinței estetice asigură adecvarea formei și sensului în viziunea unificată a artei. Considerînd, contribuția intențiilor și a operațiilor conștiinței estetice, vom putea introduce, așadar, un motiv dialectic nou în viața organizărilor picturale. Va fi vorba încă de un echilibru mobil al funcțiilor și valorilor, care va depinde, pentru fiecare stil artistic, de o intenție coordonatoare original orientată.

★

Experiența picturală este o întîlnire mereu reînnoită și împrospătată între formele lumii vizibile și intențiile complexe ale conștiinței, care se îndreaptă spre forme ca spre tot atîtea puncte de sprijin care i se oferă pentru a înțelege intuitiv și pentru a controla în mod activ lumea. În aceste contacte, experiența formelor dobîndește dimensiunile sale spirituale. A descrie aspectele lor majore înseamnă a da vieții intenționale a conștiinței estetice punctele de ancorare în fenomenul vizibil. În acest sens, trebuie să facem cîteva distincții de natură să ne orienteze în continuare în domeniul vieții intenționale. Pentru aceasta, însă, vom căuta, luînd în sprijin cîteva exemple elementare și deja familiare, să punem în valoare diversitatea intențiilor pe care le desfășoară și a experiențelor pe care le întîlnește conștiința estetică.

Psihologia modernă a formelor — așa cum observam în *Introducerea* acestei lucrări — și-a orientat cu precădere atenția în sensul cercetării înrudirilor existente între organizările estetice și organizările mediului nostru vital percepute prin simțuri. Acest fapt ne îndreptățește să afirmăm că ea s-a plasat „dincoace“ de viața intențională a conștiinței estetice, mai curînd decît la nivelul însuși al acesteia. Nu

încape absolut nici o îndoială în legătură cu faptul că valoarea estetică a formelor simple și proporționate, forme care au atîta importanță în desenul copiilor și în operele decorative, se află în relație cu condițiile biologice ale percepției noastre. Simetria completă a pătratelor — de exemplu — se opune simetriei și disimetriei parțiale a dreptunghiurilor astfel încît ea impune viziunii noastre o anumită polaritate a valorilor formale; alternanța a două forme — pătratul și dreptunghiul — constituie deja un motiv decorativ. Dacă valorile formale ale artei sînt abordate pe această cale, vom avea de subliniat că ele nu aparțin spațiului în care obiectele își înscriu forma lor reală, ci unui spațiu mai apropiat de simțuri, spațiu pe care sensibilitatea noastră îl articulează și căruia îi evaluează raporturile [1]. Să remarcăm, cu toate acestea, că proprietatea formelor care oferă privirii un optimum de claritate și de echilibru — oricît de importantă ar putea fi pentru un studiu care urcă la rădăcinile biologice ale artei — nu ne va putea face să înțelegem în ce fel formele pot dobîndi valoare ca fiind corelative intențiilor conștiinței noastre.

Intrăm, dimpotrivă, în domeniul în care valorile formale au o bază intențională în cazul cînd atenția ne este îndreptată asupra „formelor-imagini“, grație cărora conștiința își asimilează semnificațiile existenței vizibile, le raportează la modele care ne permit să le simțim sau să le înțelegem. Aceasta constituie, fără îndoială, o condiție minimală pentru ca o formă să aibă o valoare estetică pronunțată, pentru ca ea să devină cu alte cuvinte, substitutul vizibil al unei oarecari realități materiale sau

[1] R. ARNHEIM *(Perceptual Abstraction und Art)* a studiat în mod deosebit modul în care coordonările spontane ale ochiului și ale mîinii creează diferite feluri de scheme abstracte și de modele formale care susțin abstrațiile artei.

spirituale sau al unei realități care să le depășească pe amîndouă deodată.

Astfel, atunci cînd se caută formele elementare care, pentru desenator, dobîndesc o anumită valoare estetică, trebuie să observăm că nu în primul rînd caracterul absolut de simplitate și proporționalitate al formelor este acela care prezintă importanță, ci mai degrabă virtuatea lor de „forme caracteristice", de forme care fac „imagine". În acest fel, subiectul va opune în mod conștient formele curbe și formele unghiulare, formele atenuate și formele ascuțite, formele închise, non-orientate, formelor deschise, orientate. Or, atari polarități regăsesc opoziția anumitor stiluri de existență, moduri de a acționa, ca și a anumitor comportamente spirituale, pe care desenatorul însuși le sesizează în formele înseși pe măsură ce le percepe sau le trasează. Să subliniem, cu acest prilej, interesul pe care-l prezintă, pentru artele formale, non-figurative, formele care pot „face imagine" fără să figureze obiecte definite, pur și simplu pentru că ele par să definească prin ele însele stilul unei atitudini sau al unui comportament. Ele se află la originea anumitor forme-imagini ale artei.

Odată cu analiza acestor forme atingem problematica unui *a priori* al conștiinței estetice, și anume în înțelesul că cele mai fundamentale dintre aceste forme reprezintă un contact direct între conștiință și existența spațială a figurilor : ele precedă și domină efectiv întreaga experiență a lucrurilor și evenimentelor, sau toate tentativele ce le facem pentru a ne apropia în mod activ trăsăturile experienței reale. Se pare, de exemplu, că forma cercului se impune imaginației ca esența însăși a existențelor închise, exclusive și imobile, fără să trebuiască să reprezinte, la propriu vorbind, trăsăturile unei existențe reale sau ale unui eveniment real, sau fără să ne ajute să le controlăm prin desen. Ar fi însă cu totul zadarnic, fără îndoială, să facem în așa fel încît toate

imaginile artei dotate cu semnificație să intre în această clasă a imaginilor imediate. Pentru ca o formă să aibă o valoare estetică deplină, ea trebuie să satisfacă unele din intențiile majore ale conștiinței noastre intuitive, care cere ca sensul să adere la formă, ca forma să controleze sensul într-o manieră adecvată. Poate fi vorba, evident, și de forme construite, elaborate. Formele estetice vor putea fi astfel găsite la punctul sau în punctele de realizare ale cunoașterii noastre intuitive despre lume, și anume ca un fel de „concepte figurale" ; sau în punctul de încheiere al activităților noastre formatoare și constructive ca un fel de „modele de realizare" ; sau, încă, în sferele în care mișcările spiritului nostru coincid cu articulația figurilor spațiale, ca „forme-simboluri".

Putem compara anumite forme picturale cu „concepte" în virtutea faptului că ele ne îngăduie să controlăm conținuturile experiențelor noastre spațiale, reducîndu-le la trăsături dominante care fixează ceea ce în ele este inteligibil pentru privire. Firește, este vorba de „concepte" într-un înțeles cu totul particular, concepte care nu definesc obiectul prin proprietățile sale enunțabile, așa cum este cazul conceptelor intelectuale, dar care ni-l fac înțeles prin forma sau structura sa concretă. Ceea ce s-a numit „stilizările" artei corespunde, în mare, acestei funcțiuni a formelor. Cînd, de pildă, desenatorul sugerează mișcarea undei marine prin mișcarea unduitoare a liniei, sau prin înlănțuirea unor carapace imbricate, ceea ce ne oferă el nu este nici o reprezentare a obiectului și nici o pură imagine interioară a acestuia. El furnizează inuiției, mai degrabă, mijlocul de a înțelege o natură sau un eveniment, fixîndu-i, din punct de vedere structural, stilul fundamental de existență sau de devenire : el utilizează „concepte" sau, dacă preferați, „scheme" propriu-zis picturale.

Dar formele semnificante ale artei nu există numai în virtutea rolului pe care ele îl joacă pentru a ne face să concepem în mod intuitiv existența. Ele se impun, deasemenea, pentru că ele sînt modelele pe care activitatea noastră formatoare le adoptă pentru a lua în stăpînire organizările lumii vizibile și pentru a le transforma în obiecte disponibile pentru mîna și voința noastră. Exemplul formelor stilizate ale undei ne-ar putea servi pentru a arăta acest lucru, dar cu condiția să-l considerăm sub un alt punct de vedere. Desenatorul leagă forma undei de figura interior echilibrată a unui arabesc sau a unei structuri solzoase. El alege cu alte cuvinte, un model care să facă forma disponibilă pentru traseul mîinii sau care să furnizeze un obiectiv precis către care tinde activitatea noastră formatoare. Pentru a înțelege sau concepe rolul formelor în calitatea lor de corelative ale intențiilor estetice, va trebui, deci, să facem să intervină toate mediațiile care se pot interpune între conștiința noastră și structurile lumii reale. Ca un „concept figural", forma este un sprijin pentru intelecție. Ca „model de realizare", ea este o mijlocire a acțiunii : ea se înscrie, cum ar spune-o filosoful, în ordinea „praxis"-ului, în demersurile care ne permit să controlăm activ experiența.

Totuși, dacă rămînem aici, la condițiile comprehensiunii intuitive sau ale praxis-ului, nu vom putea aborda în adîncime funcțiile mediatoare ale formei. *Formele*-concepte sau formele-modele favorizează controlul nostru asupra lumii vizibile, dar nu pot fi considerate ca mediații vizibile ale spiritului. Or, opera picturală este dotată cu dimensiunea profunzimii — o dimensiune care-i este indispensabilă : formele picturale ne trimit la lumea vizibilă reflectînd în ele atitudinile sau valorile spiritului. Sub acest aspect ele sînt „forme-simboluri". Putem încă rămîne, pentru a le vedea, în domeniul formelor elementare, cum ar fi

arabescurile, care întrețin subtile legături cu dinamismele spiritului. Dar asupra acestora nu va fi spus încă totul dacă le vom considera ca reprezentări stilizate sau ca reguli de construcție. Există diferențe tipologice între arabescurile care nu vor fi puse în lumină decît prin recurs la simbolismul lor imanent. Să ne gîndim la arabescurile maure, care, din punct de vedere structural, rămîn limpezi în complexitatea lor, ca și cum ar fi ieșit dintr-un calcul al spiritului ; să le comparăm, apoi, cu arabescurile irlandeze ale căror faze se nasc și se confundă, dîndu-ne impresia unei învolburări a indeterminatului și care au ceva din mișcarea indescifrabilă a inconștientului. Există un nivel de existență al formelor în care acestea nu mai aparțin spațiului simțurilor sau acțiunilor noastre, ci unui spațiu spiritual căreia numai o filosofie a conștiinței și a diferențierilor culturale ale spiritului i-ar putea analiza trăsăturile. La acest nivel, formele sînt simboluri. Afirmînd acest lucru nu trebuie să presupunem că, în gîndirea expresă a artistului, ele ar trebui să „semnifice" cutare sau cutare idee. Ele simbolizează, într-adevăr, dar în sensul fundamental că mișcările spiritului trec în ele, sau că întreaga lor dezvoltare formală cheamă și orientează mișcările spiritului, în așa fel încît tipurile structurale acoperă prin ele însele tipurile spirituale.

★

În acest fel, formele estetice pot răspunde diferitelor exigențe ale conștiinței. Le-am considerat, rînd pe rînd, ca imagini care comportă o semnificație imediată, anterioară oricărei operațiuni sau intervenții a spiritului, apoi ca rațiuni de formalizare a experienței noastre spațiale, pe care ele o supun conceptelor figurale și modelelor de realizare ; și, însfîrșit, ca elemente ale unui limbaj simbolic care exteriorează organizările unui spațiu spiritual.

Ordinea pe care am urmat-o în aceste analize, ne-a ajutat să înţelegem sensul — sau unul din sensurile — în care se realizează dezvoltarea intenţiilor şi operaţiunilor conştiinţei estetice. Am pornit, într-adevăr, de la stările formei care asigură contactele cele mai imediate, mai puţin construite, ale conştiinţei şi spaţiului. Ne-am îndreptat apoi spre stările mediate ale formei, întrucît ele presupun un act de formalizare, de reflecţie şi formulare în cursul căruia se întăresc relaţiile conştiinţei şi figurii spaţiale. Am urmat, astfel, ordinea în care se realizează diferenţierea şi complexificarea actelor conştiinţei estetice. În capitolele imediat următoare, vom reveni asupra marilor funcţii estetice ale formei, considerîndu-le în aceeaşi ordine. Pînă în acest moment, însă, le-am examinat subliniindu-le doar prin exemple elementare, exemple pe care le-am împrumutat din domeniul decoraţiei mai curînd decît din domeniul picturii. Le vom regîndi însă, situîndu-le, de astă dată, în contextul mult mai bogat al experienţelor picturii.

Să transcriem acum o ultimă observaţie cu privire la economia momentelor intenţionale ale conştiinţei estetice. Vom nota, mai întîi, că le putem considera ca momente care, în economia totală a actelor estetice, se completează şi trimit unele la altele. Am spus, de exemplu, că imaginea este un contact direct al conştiinţei şi al formei, sau, dacă preferaţi, al interiorului şi exteriorului, care precedă orice formulă construită şi elaborată. Totuşi, o imagine nu se poate fixa în opera de artă fără să fie asimilată unei anumite formule simbolice. Altfel, ar rămîne, asemeni unor imagini din vis, legată de o perspectivă pur individuală asupra lumii vizibile, ar fi, deci, lipsită de generalitatea şi necesitatea care permit imaginilor-simboluri ale artei să fixeze demersurile esenţiale ale spiritului şi să servească drept mijloc de comunicare între spirite. Imaginile artei trebuie să se ridice la nivelul simbolurilor. Dar, în acelaşi

timp, simbolul estetic trebuie să păstreze în alcătuirea sa trăsăturile unei imagini imediate. În caz contrar, el ar depăşi puterea spontană a intuiţiei, ar deveni artificial şi convenţional asemeni semnelor unui limbaj abstract. Aceleaşi observaţii le-am putea face în legătură cu toate funcţiile coordonate de formele picturale. Raportul dintre componentele conştiinţei estetice dezvăluie o anumită dialectică şi anume în sensul că se completează unele pe altele şi că se regăsesc unele în altele, fapt ce asigură, astfel, coerenţa polimorfă a experienţelor artei.

Nu este însă imposibil să concepem că această coerenţă a lumii picturale, coordonînd diferite momente şi diferite nivele de experienţă formală, să fie asigurată printr-o mişcare efectivă a conştiinţei estetice care îşi transferă motivele şi temele de la unul la altul din momentele acestei experienţe. Sesizăm pe viu această mişcare a conştiinţei estetice atunci cînd un stil se află în momentele sale incipiente de elaborare, cînd stilul, dezvoltînd o anumită imagine inductoare, dobîndeşte toate dimensiunile existenţei picturale. Se spune deseori, de exemplu, că opera lui Rubens dezvoltă o „imagine fundamentală" care este aceea a unei lumi în mişcare animată de puternice pulsiuni vitale. Dar lumea lui Rubens este o lume picturală completă, echilibrată, pentru că pictorul a dezvoltat o „ştiinţă" profundă a formelor animate ale naturii, de organisme în mişcare ; pentru că a dobîndit o anumită tehnică de construcţie a formelor, pe care le controlează prin ritmurile foarte mobile ale contururilor, axelor, tonalităţilor, tuşelor ; în sfîrşit, pentru că pictorul a întrunit în opera sa simbolurile unei existenţe intense şi dramatice : concepte figurale, scheme de realizare, simboluri, izvorăsc dintr-o imagine fundamentală pe care o dezvoltă. Viziunea lui Rubens se impune, astfel, ca o unitate politematică.

Ne-am putea gîndi, pentru a formula în termeni filosofici această mișcare a intenționalităților artei între aspectele cosmosului pictural, la ceea ce afirmă Husserl în legătură cu mobilitatea intențională a conștiinței: pentru a efectua în mod deplin o anumită temă, o anumită esență, aceasta o transportă, succesiv, de la un nivel la altul al experienței, gîndirii și realizării. Cosmosul estetic este susținut, astfel, de mișcarea vie a intenționalităților, care asigură unei teme directoare a gîndirii picturale stăpînirea diferitelor registre de intuiție sau de realizare.

1. FORMELE IMAGINARE ȘI FORMELE PICTURALE. LEGĂTURA INTERNĂ A FORMEI ȘI SENSULUI ÎN ARTĂ

În cele de mai sus am invocat rațiunile care ne recomandă să examinăm conștiința estetică din perspectiva și pe calea formelor imaginare. Formele picturii sînt mai mult decît forme imitate, fiind, în majoritatea lor, forme create. Caracterul lor de a fi forme produse de imaginație interesează, cu deosebire, puterea lor de a semnifica. A descrie o operațiune a imaginației, înseamnă a descrie emergența simultană a formei și a sensului — act care își are rădăcinile în însăși straturile profunde ale constiinte — înseamnă, în ultimă analiză, a ne referi la schematismele profunde ale spațiului intuitiv care, atunci cînd desfășoară o formă sau o figură manifestă, în același timp, modalitatea în care subiectul imaginant simte sau înțelege.

Dealtminteri, această putere a ființei imaginare a mai fost sugerată de către noi cu prilejul unor analize consacrate formelor pure care, fără să reprezinte nimic din ceea ce există în lumea vizibilă, nu sînt mai puțin încărcate cu o expresie proprie. Ar trebui să extindem și să subliniem cu deosebire importanța unor atari exemple, dacă vrem să înțelegem acest *Bild* pictural, acest complex de forme ireale, de forme degajate, în parte, de orice referință la lumea reală, ca un vehicul privilegiat al

sensibilității și înțelegerii. Va trebui să ne informăm, mai întîi, în legătură cu funcțiile conștiinței imaginante, ale cărei producții nu-și împrumută întregul sens lucrurilor pe care le imită dar care aduc cu ele propria lor rațiune de inteligibilitate, exteriorizînd, în același timp, legăturile profunde care unesc sensibilitatea cu formele. Vom putea apoi înțelege că acea imagine *(Bild)* picturală împlinește în mod desăvîrșit intenția imaginației și că, grație preciziei, mobilității și transparenței însăși a acestor structuri, favorizează geneza mutuală și corespondența temelor de semnificație și a modelelor formale.

În prealabil însă, este necesar să aducem în discuție, fără a insista mai pe larg, natura imaginației picturale. Asemeni tuturor operelor concrete ale spiritului uman, opera picturală izvorăște din imaginație, fiind mărturia imaginației creatoare. Trebuie adăugat însă că imaginația pictorului dezvăluie o calitate cu totul particulară, specială. Ea este imaginația structurilor spațiale, o imaginație „plastică" — dacă prin termenul „plastic" vrem să desemnăm, în general, tot ceea ce privește organizarea spațială a formelor. Pictorul nu gîndește situațiile și evenimentele în funcție de formula sau de formularea lor, așa cum procedează, bunăoară scriitorul, ci le gîndește în funcție de forma lor. Orice semnificație, orice expresie și orice gest sînt sesizate de către el sub forma modelelor, a „pattern"-urilor figurale, ca o înlănțuire de elemente sau de forțe plastice în spațiu. Pentru pictor a parveni la sens, la expresia unei situații, înseamnă, mai întîi a o controla cu mijloacele schemelor figurale, a le dezvolta potrivit legilor de concordanță și de înlănțuire a figurilor spațiale.

Există, fără îndoială, raporturi foarte strînse între această aptitudine a pictorului de a percepe lumea vizibilă în perspectiva marilor scheme organizatoare — care sînt, de asemenea,

și scheme de semnificație — și mijloacele pe care tabloul i le pune la dispoziție. Tabloul este, mai întîi, o înlănțuire de forme ; el conduce privirea prin schemele formale care îi favorizează stăpînirea conținuturilor reprezentate ; el este, deopotrivă, o înlănțuire de aparențe ce revelează conținuturile imaginare ; viziunea picturală nu ne pune în contact cu lucrurile reale, așa cum o poate face percepția, ci mai ales cu aparențele fizionomice prin mijlocirea cărora sesizăm caracterele ideale, esențiale sau spirituale ale existențelor sau ființelor reprezentate [1]. Natura însăși a spațiului pictural face din toate acestea mediul cel mai adecvat, cel mai propriu pentru exercițiul unei viziuni imaginare. Ea construiește astfel încît lucrurile reprezentate să nu se mulțumească să „coexiste" unele cu altele, respectînd raporturile reale de loc și de moment. Conținuturile reprezentate concordă însă unele cu altele în funcție de legăturile de înrudire sau de continuitate ideale. Această concordanță trebuie considerată ca fiind de același tip cu aceea a componentelor unei aceleiași imagini care, depășind diferențele spațiale sau temporale ce separă evenimentele reale, unesc în ea toate elementele expe-

[1] În legătură cu această chestiune vom cita experiența făcută de EINDHOVER și VINACKE privind procedeele de construcție și de concepție ale pictorului. *(Creative process in painting)*. Experiența constă în a compara munca pictorilor și a diferiților subiecți străini de arta picturii, care au de ilustrat o povestire, o temă literară. În timp ce subiecții non-artiști caută, mai întîi, să organizeze din punct de vedere scenic sau dramatic subiectul, înainte de a concepe organizarea sa formală, pictorul va proceda imediat la organizarea tectonică, plastică a subiectului, la alegerea unui stil de tratare, prin linii, colorații sau ecleraje. Construcția scenologică urmează și se fixează în aceste cadre structurale.

rienţei noastre care se „aseamănă" prin forma sau prin semnificaţia lor [1].

Astfel, structura tabloului pare a fi un punct privilegiat de sprijin pentru actele unei imaginaţii care sesizează obiectele formîndu-le şi transformîndu-le, şi care înţelege sensul conţinuturilor de-a lungul şi prin mijlocirea figurilor lor. Printre toate structurile de care dispun artele spaţiului, structura picturală rămîne, indiscutabil, cea mai propice jocurilor unei imaginaţii formatoare şi comprehensive totodată [2]. Acest caracter autorizează, aşa cum vom vedea, comparaţia experienţei picturale cu experienţele imaginare, în măsura în care imaginaţia este sursa structurilor fictive, dotate însă cu inteligibilitate : structuri care se supun unei logici profunde, deci non-raţionale, a comprehensiunii.

★

Ţinînd seama de cele de mai sus, considerăm că este necesar să reamintim cîteva din trăsăturile fenomenologice ale imaginaţiei şi imaginarului, trăsături care pot aduce lămuriri

[1] USHENKO apropie structura spaţiilor picturii de aceea a spaţiilor imaginare (*Dynamics of art*, p. 82, 85). Într-adevăr, conţinuturile tabloului se sustrag legilor obiective ale existenţei obiectelor percepute, pentru că ceea ce spuneam că este „aici" şi „acum" nu exclude ceea ce este „altundeva" şi „anterior" sau „ulterior", dar conţinuturi diferite, prin timp şi loc, cad într-o sferă de ideală simultaneitate.

[2] Analizînd proprietăţile tectonice sau plastice ale existenţelor picturale (în prima *Parte*, capitolul al patru-lea), am insistat deja asupra componentelor ireale, imaginare ale spaţiului pictorului. Arhitectura sau sculptura ne aduc întotdeauna în contact cu lucrul real, care este un punct de sprijin pentru viziune, dar, de asemenea, un punct de aplicaţie pe care lucrul material îl oferă intenţiilor sau realizărilor noastre, cedîndu-le sau rezistîndu-le. Pictura are mai puţin de-a face cu consistenţa lucrurilor ; ea dispune de materiale care se pretează cu precădere la jocul aparenţelor şi se lasă transcendate în direcţia existenţelor virtuale.

importante în ceea ce priveşte caracterele lumii picturale. Vom căuta apoi ca, în interiorul marii familii a structurilor imaginare să distingem şi să diferenţiem structurile imaginaţiei picturale. În general, între actul imaginaţiei şi realitate se instalează o anume distanţă ; actul imaginaţiei se îndreaptă spre ireal, ideal şi posibil ; el face acest lucru sprijinindu-se pe trăsăturile structurale aderente lumii sensibile sau vizibile, dar le utilizează ca analogii ale conţinutului imaginar.

Imaginaţia diferă de percepţia reală prin modul de utilizare a sensibilului. Prin mijlocirea structurilor sensibile, vizibile, percepţia atinge existenţa nudă, existenţa reală a lucrului. Dimpotrivă, prin intermediul acestor structuri imaginaţia vizează un conţinut ireal, inactual. Totuşi, importanţa pe care o au pentru imaginaţie punctele sensibile de sprijin, marchează o netă diferenţă între ea şi actele conştiinţei intelectuale, cognitive. Aceasta din urmă utilizează semnele care ne permit să fixăm, în mod abstract, caracteristicile lucrurilor semnificate. Imaginaţia, în schimb, îşi oferă, graţie structurii sensibile care-i serveşte de sprijin, un veritabil „analogon" al structurii conţinuturilor vizate : ea atinge un figurat prin mijlocirea unei figuri. Se poate conchide, astfel, că imaginaţia diferă de orice act al conştiinţei, şi anume prin utilizarea dată acestor *analogii*. Dar ea se diferenţiază, deasemenea, prin motivele cărora actele sale se supun, prin intenţiile pe care le realizează. Ea dă, prin excelenţă, un sens obiectelor non-reale, şi mai puţin generale şi abstracte, dar care sînt înainte de toate, inactuale, ireale, ideale.

Distanţa obiectului imaginar faţă de lumea actuală este o distanţă „axiologică", mai mult decît una „spaţială sau temporală". Cînd un conţinut prezent ne serveşte numai să anticipăm un obiect absent, vorbim de un indice, şi nu încă de o imagine : imaginea ne dă „valoarea", „sensul" unui obiect absent, mai

degrabă decît existența sa. Și încă s-ar mai putea spune că distanța obiectului imaginar față de lumea reală este mai mult „axiologică" decît „logică" : imaginea este altceva decît o „schemă intelectuală" care ne furnizează, pe calea abstracției, trăsăturile caracteristice ale existentului : ea ne dă, mai curînd, semnificația idealizată, sublimată, a existenței la care se raportează.

Substitutul imaginar împlinește, deci, în experiența noastră, un rol aparte. Imaginea sporește, cel puțin, valoarea figurală, formală, a obiectului reprezentat : ea ne oferă un substitut mai inteligibil și mai disponibil pentru viziune. Dar ea „valorizează" deasemenea, un obiect, o situație, ea fixînd trăsăturile celor care motivează regretul, sau așteptarea, dorința sau aversiunea noastră etc. S-ar mai putea încă spune că imaginea „esențializează" caracterele unei ființe vizibile, ne face să trecem de la realitate la sensul spiritual al acesteia. În aspectul fraged al firelor de grîu, Van Gogh observa ceva din prospețimea și din puritatea care se observă, de asemenea, pe fața copiilor : pictura sa caută să redea această imagine a cîmpului de grîu. Fără să intrăm în problemele unei ontologii a imaginației, ale raporturilor imaginii cu existența umană [1], se poate spune că imaginarul este, prin excelență, o dimensiune spirituală a reprezentării : între subiectul care imaginează și obiectul imaginat se stabilește un cîmp de raporturi mai interioare, mai spirituale decît raporturile care unesc subiectul și obiectul perceput sau gîndit în cîmpurile experienței reale.

Rezumînd, vom spune că imaginația — pentru a da o prezență intuitivă a anumitor conținuturi care scapă, în general, prin valorile

[1] În lucrarea *L'imaginaire*, J.-P. SARTRE a dezvoltat aspectul ontologic al unei doctrine consacrate imaginației ; în particular raporturile pe care le întreține imaginația cu existența temporară a unui subiect ale cărui proiecte se îndreaptă, dincolo de ceea ce este actual, către inactual sau către ireal, în funcție de direcții întotdeauna motivate.

pe care conștiința noastră le investește în ele, sferei accesibile experienței reale — se sprijină pe o serie de analogii concrete. În structurile ideale ale artei vom regăsi, fără îndoială, aceste trăsături principale ale structurilor imaginare, și anume în măsura în care formele vizibile ale pictorului nu ne dau numai prezența lucrurilor reale, ci servesc drept sprijin intuiției conținuturilor idealizate. Pentru a fixa aceste idei, ne putem adresa unora din „formele" dominante proprii picturii cézanniene, și anume formei piramidale a *Muntelui Sainte-Victoire*, care este, dealtminteri, unul din motivele organizatoare a multora din operele sale. Această formă nu valorează numai prin puterea și forța sa de a sugera realitatea ; ea este un *eidos*, un tip al imaginației. Acest caracter se va lăsa precizat, dacă recunoaștem felul în care o atare formă răspunde exigențelor experienței imaginare pe care am descris-o, și modul în care ea se prezintă ca un instrument de formalizare, interiorizare și esențializare.

Această piramidă modificată este, mai întîi, o versiune idealizată, purificată de forme naturale mai puțin ordonate : spunînd acest lucru, nu ne vom îndepărta de funcția „reprezentativă" a imaginației care dă lumii reale interpretări mai apropiate de impresia vie, sau care sînt mai inteligibile, mai disponibile pentru intuiția noastră [1]. Dar pentru a justifica locul pe

[1] MONOD-HERZEN a adunat documente exacte privind transformările pe care le suportă obiectele naturale tratate prin mijloacele artei ; el este tentat să afirme că : „a interpreta și a deforma sînt sinonime" (Morphologie générale, t. II, p. 159). În aceste deformări, autorul vede, mai ales, influența anumitor dominante emoționale care survin în procesul interpretării formelor (p. 157, 159 și *passim*). Totuși, nu se poate înlătura intervenția unui principiu autonom de idealizare ce orientează formele spre propria lor desăvîrșire, și le supune exigențelor de inteligibilitate și de disponibilitate.

care-l deține această formă în opera lui Cézanne, ar trebui, fără îndoială, să pătrundem mai adînc în sistemul fundamentelor subiective ale imaginii, în raporturile formei imaginate cu personalitatea care îi conferă sens și valoare. Forma *Muntelui Sainte-Victoire* apare în opera lui Cézanne ca un fel de „arhetip" spiritual, acela al ascendențelor echilibrate și armonioase și care își păstrează sensul în anumite variații ale efectului : astfel, de la operă la operă, tonul axiologic variază, accentul fiind pus cu precădere asupra grației, forței, sublimității. Este o formă care se înscrie în sfera „modelelor axiologice" ale lumii cézanniene. Și nu exagerăm cîtuși de puțin afirmînd că ea îi „obsedează" imaginația, așa cum alte forme privilegiate obsedează imaginația altor artiști : să ne gîndim la formele vegetale în care abundă spiralele sau circeii — în opera lui Jeronimus Bosch, sau la figurile dezrădăcinate și plutitoare — apariții constante în spațiile lui Chagall. Existența acestor arhetipuri ale imaginației poate fi considerată ca un teren comun de întîlnire a filosofiei artei cu temele de gîndire proprii *Tiefenpsychologiei :* aceasta ne propune să considerăm că formele majore ale imaginației coincid cu dominantele conștiinței noastre afective și emoționale asupra lumii.

Dacă urmăm acest punct de vedere, ne vom găsi în situația de a elimina, totuși, o dimensiune importantă a dialecticii imaginației a cărei funcție nu constă numai în a exprima stările emoționale dominante proprii unui anumit subiect, ci de a manifesta un sens. Ea se înrudește, astfel, cu modurile cunoașterii intuitive cît și cu modurile expresive. Arta operează asupra formelor încărcate cu semnificații implicite, le elaborează astfel încît să le facă transpartente anumitor esențe pentru care ele constituie singura traducere adecvată. Pentru a reveni la exemplul nostru, să observăm că forma Muntelui scump lui Cézanne introduce în spațiul pictural un modul variabil, care

începe cu ritmurile blînde specifice tabloului *Muntele Sainte-Victoire cu pin mare,* continuă cu formula puternic structurată și încordată proprie tabloului *Muntele Sainte-Victoire văzut de la Bibemus* și se încheie prin acea izbucnire pură de vectori și de tonuri care se remarcă în tabloul *Muntele Sainte-Victoire* din 1904. Se pare că, operă cu operă, pictorul dezvoltă posibilitățile diferite ale formei ascendente : semnificațiile dinamice, agogice, care dezvăluie, rînd pe rînd, grația, puterea, elanul spiritual. Forma picturală joacă, indiscutabil, un rol important în revelarea esențelor.

★

Imaginea picturală dezvoltă deci exigențe profunde ale imaginației naturale în măsura în care, distanțîndu-se de obiectele percepției, ea concretizează cu ajutorul formelor vizibile o lume a valorilor ireale sau ideale. Dar ea împlinește solicitările imaginației punînd în serviciul lor resurse excepționale. Vom înțelege mai bine atari stări de lucruri, examinînd direct obiectivele și mijloacele experienței picturale. Este foarte important, dealtminteri, să recunoaștem modul în care experiența picturală aprofundează intențiile oricărei experiențe imaginare, și în ce fel orientează această experiență pe calea care-i este proprie.

Intuiția picturală se desprinde din motivele în mare parte afective ale imaginației naturale, motive care intervin mai cu seamă pentru a ne da putința să regăsim sau să anticipăm situațiile trăite : în actele și în mișcarea conștiinței estetice există ceva, poate o capacitate de sesizare „eidetică" orientată spre comprehensiunea sensului sau esenței situațiilor trăite. Depinde însă, deasemenea, de condițiile proprii viziunii picturale pentru ca această experiență „eidetică" să apară : bazele sensibile ale viziunilor artistice, mai elaborate și mai construite decît *analogiile* imaginației naturale, favorizează

mişcarea conştiinţei de la formă la sens. În actele imaginaţiei naturale, o distanţă subzistă întotdeauna între lucrul semnificant şi lucrul semnificat ; dar opera picturală dispune de mijloace formale, pentru a prezenta semnificaţiile ideale, care suprimă distanţa între forma semnificantă şi conţinutul semnificat.

În general, imaginaţia picturală este legată, în mod strîns şi direct, de puterea spaţiului ca mediu de forme semnificante ; graţie construcţiilor picturale, ea degajă din plin puterea eidetică a formelor spaţiale.

Reprezentarea lucrurilor reale nu epuizează puterea de semnificaţie a picturii. Sprijinindu-se pe modelele mai mult sau mai puţin concrete, pe forme mai mult sau mai puţin schematice, intuiţia estetică se orientează către esenţele ireale, esenţe pe care ea le sesizează „în mod eidetic". S-ar putea spune că ea aduce acestor esenţe ireale cel mai mare grad de „precizie" şi de „distincţie" de care ele sînt capabile. Dacă privim o operă de Chagall — *Calul zburător* — de exemplu, vom observa că motivele figurative şi motivele pur formale ale operei se transcend către anumite motive ireale bine determinate ; sîntem şocaţi de convergenţa, orientată de o aceeaşi idee directoare, a tuturor motivelor operei. Avem aici grupurile de figuri volante, plutinde, care se înîlnesc şi se înlănţuie potrivit unor legi străine acelora care guvernează echilibrul lucrurilor ; avem, deasemenea, legăturile formale, arabescurile ale căror alură este făcută cu rapiditate, în reprize sau reluări imprevizibile ; tonalităţi care par a izvorî, cu intensitate, sub privirea noastră şi care păstrează, în varietatea legăturilor lor, forţa contrastelor lor extreme. Toate aceste efecte conlucrează la apariţia unei semnificaţii ideale care, fireşte, nu poate fi definită în limbajul conceptelor, dar care se lasă resimţită ca o semnificaţie precisă : este o mobilitate alcă-

tuită sau apărută din întîlniri, reluări şi încercări, ceva avînd un aer dramatic şi de bucurie totodată. Una dintre virtuţile incontestabile ale operei de artă constă în a îngădui această precizie în sfera irealului, în „iraţional". Aranjarea mijloacelor picturale concentrarea efectelor în jurul unei valori directoare ne ajută să intrăm în stăpînirea unor atari esenţe determinate.

În circumstanţele naturale ale experienţei, a imagina înseamnă, mai ales, a transfera asupra obiectelor o încărcătură afectivă : a pune în prim plan motivele regretului sau ale speranţei, a te pregăti de acţiune într-un sens determinat. Imaginaţia estetică este detaşată de motivele practice, de motivele vieţii reale în genere ; prin însăşi natura ei, imaginaţia estetică face să predomine motivele unei comprehensiuni orientate spre semnificaţiile ideale. În virtutea acestei raţiuni se poate vorbi de funcţia „eidetică" a imaginaţiei în artă, de un demers care converteşte temele existenţei în semnificaţia lor esenţială. Anumiţi interpreţi ai fenomenologiei husserliene compară intuiţia estetică, în general, cu o aşa zisă „viziune a esenţelor", cu o „intuiţie categorială", pentru a preciza că această intuiţie traversează datele şi raporturile sensibile în direcţia existenţelor ideale [1]. Prin caracterele sale contemplative aşadar, demersul estetic poate fi opus demersurilor motivate de urgenţele existenţei ; prin caracterul lui intuitiv şi prin capacitatea de a sesiza imediat conţinuturile ideale el poate fi opus, de asemenea, demersurilor cunoaşterii raţionale, logice, care procedează prin abstracţie, discurs şi demonstraţie.

Analogiile care pot fi marcate între demersurile conştiinţei estetice şi acelea ale unei cu-

[1] L. BINSWANGER, în mod deosebit, examinează aplicarea ce poate fi dată noţiunilor husserliene relative la viziunea eidetică în domeniul artei (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, pp. 16—21).

noașteri pe deplin intuitive nu trebuie, firește, să disimuleze scopurile și procedeele proprii comprehensiunii estetice. Cînd Husserl se referă la demersul eidetic al cunoașterii, el înțelege că aceasta intră în mod intuitiv în posesiunea legii unei situații, că izolează în chip ideal această lege, făcînd din ea obiectul unei gîndiri distincte, exprese. Gîndirea geometrului, de pildă, poate sesiza esența triunghiului făcînd ca, în imaginația sa, să varieze trăsăturile structurale ale unui anumit triunghi ; el înțelege esența triunghiului ca legea însăși de variație a unor atari stări și aspecte. Obiectul conștiinței estetice nu constă în îndepărtarea sensibilului, a concretului, în favoarea sa, în profitul unei legi generale care ar deveni independentă de acesta. Conștiința estetică dezvoltă o situație în individualitatea și singularitatea ei, sub toate trăsăturile sale concrete, dar convertind din interior raporturile reale în raporturi ireale, ideale. Chagall, de exemplu, dezvoltă o scenă vizibilă sub semnul avîntului, al țișnirilor brusce. Iar aceasta pentru că punctul de aplicație al imaginației picturale nu este spațiul abstract al relațiilor și operațiunilor, ci un spațiu formal și concret totodată, spațiu în care obiectele și ființele se invidualizează pe deplin, întreținînd raporturi de valoare și semnifinație.

Putem însă apropia obiectivele intuiției picturale de mijloacele de care dispune arta pictorului pentru a le realiza. Pentru a satisface intențiile imaginației, pictura dispune de structuri inductoare, de un fel de analogii ale sensului, care au o deosebită eficacitate și care devin „transparente sensului". Este foarte important de subliniat în acest sens că structura inductoare a artei nu ne este dată în sfera hazardului percepției sau imaginației spontane, ci construită și instaurată în mediul formal al artei. Spațiile construite ale artei fac astfel posibilă o corespondență deosebit de strînsă între

structura acelor analogii asupra cărora operează imaginația și structura actelor și semnificațiilor pe care le desfășoară în cursul acestei operații.

Acest fapt pune distanță notabilă între actele imaginației naturale și actele imaginației picturale. În experiența noastră naturală, este întru totul posibil ca un element concret care induce imaginea să aibă consistența unui lucru vizibil : o priveliște naturală evocă o prezență umană pe care experiența noastră a legat-o de ea. În acest caz însă, raportul structurii semnificante cu structura semnificată este foarte indeterminat, foarte imprecis. Este posibil, de asemenea — avem cazul visului, al reveriei — ca bază concretă, actuală, a actului de imaginație să fie în ea însăși imprecisă, indeterminată : o impresie luminoasă ce ne afectează retina să ne sugereze, în funcție de dispoziția actuală sau personală închipuiri de aur și sînge. Atari *analogii* sînt însă cu totul străine celor picturale care au precizia obiectivă a unei figuri și puterea de idealitate a unei existențe semnificante. Se știe că, în cazul imaginației naturale, este imposibil să scrutăm conținutul concret care ne oferă prilejul să ne formăm o imagine, fără ca prin însăși acest act să facem să dispară irealitatea imaginii. Dimpotrivă, putem scruta indefinit structura concretă a operei picturale, aprofundîndu-i fără încetare sensul și pătrunzîndu-ne de el. De fapt, atunci cînd ne imaginăm o formă „non-estetică", conținutul actual nu ia efectiv „poziție" în fața privirii noastre ; determinarea conținutului imaginat, în această experiență instabilă, depinde aproape în întregime de orientarea prealabilă a intenției noastre [1]. Dimpotrivă, în ima-

[1] În aceste condiții devin posibile, pe de altă parte, „testele proiective", cum ar fi acelea efectuate de Rorschach. În virtutea libertății de „interpretare" de care dispune conștiința față de materialele sensibile care-i sînt prezentate, imaginația spontană relevă dominantele caracteriale, personale, ale unui anumit subiect.

ginea picturală, *analogonu*-ul se configurează foarte puternic, servindu-ne drept punct de sprijin în procesul formării intuiției comprehensive, a unei evidențe care beneficiază de o lectură atentă [1].

De fapt, raportul corespondenței structurale care, în imaginea estetică unește *analogon*-ul cu structura semnificată afectează profund caracterul acestei imagini. Cînd actul imaginației se exercită în condițiile naturale ale experienței, există, în general, doi termeni distincți sub raport fenomenal : un conținut ireal și un lucru prezent care, în pofida proprietății sale de a exista înaintea noastră, are și proprietatea de a ne trimite la un conținut ireal. Există un conflict între realitatea lucrului și idealitatea conținutului, astfel încît gîndirea noastră oscilează între valorile de realitate și de irealitate. Această distanță fenomenală este depășită însă prin imaginea picturală al cărei *analogon* concret participă deja într-o anumită modalitate la structura ideală a conținutului vizat, și căreia, în schimb, conținutul vizat îi împlinește în mod direct forma sensibilă, față de care el se prezintă ca fiind legea sau esența imanentă. Astfel, cutare arabesc care există în fața noastră ca un lucru vizibil este, în același timp, prezența încarnată a unei mișcări sau a unui ritm ideal. Legea arabescului ne manifestă atît de direct fazele actului, încît conștiința nu mai oscilează între formă și sens, ci le sesizează una în cealaltă. Am putea spune chiar că nici un obiect real nu poate asigura această funcție a *analogon*-ului pictural : un mobil fizic deplasîndu-se în fața ochilor noștri, modificîndu-și,

[1] J.-P. SARTRE se referă la imagine ca la o „cunoaștere degradată" a cărei bază, străină conștiinței, este de natura unei credințe pure, o afirmație noncontrolată (*L'imaginaire*, p. 137). Această caracteristică, ce convine imaginii spontane, se poate aplica cu atît mai puțin imaginii picturale. Dacă nu este o cunoaștere, aceasta nu este mai puțin, o „comprehensiune fundată" care se apropie de conținutul său elaborîndu-și în mod adecvat semnele.

totodată, alura, ar produce un ritm real ; el nu ne va da, totuși, în aceeași măsură, sentimentul estetic propriu unui ritm. Acest fapt se explică prin aceea că arabescul, în ciuda imobilității, „semnifică" pentru privire, sub toate aspectele sale : direcție, regim alternat, elan modulat. Va trebui, deci, ca imaginea picturală să fie raportată la contextul propriu artei, astfel încît o legătură de necesitate imanentă să unească forma și sensul [1].

Nu va fi posibil, pe de altă parte, să se precizeze raporturile care se stabilesc între acele *analoga* vizibile ale artei și conținuturile ireale pe care le actualizează, fără să ținem seama de diversitatea formelor pe care le poate manifesta acest raport. Se știe, de fapt, că pictura reprezintă semnificațiile ireale, cînd prin mijlocirea lucrurilor concrete, care au, în același timp, caracterul unor realități exterioare, cînd prin mijlocirea unor pure articulații formale. Astfel, așa cum am văzut, în tabloul *Calul zburător* al lui Chagall, semnificația elanului și avîntului este figurată prin mișcarea anumitor personaje zburătoare și prezentată formal, pe de altă parte, prin anumite ritmuri lineare și colorate. După cum există figurație sau nu, intuiția comprehensivă nu poate urma exact aceleași căi. În primul caz, ea este solicitată să formeze imagini concrete, determinate : să realizeze o anumită scenă și să fie pătrunsă de semnificații simbolizate prin aceasta. În cel de al doilea caz, ea nu are a

[1] Opoziția dintre realitatea semnificantă și irealul semnificat a fost marcată, mai ales, de către J.-P. SARTRE : „Tabloul trebuie să fie conceput ca un lucru material, vizitat din timp în timp (de fiecare dată cînd spectatorul ia o atitudine imaginantă) de către un ireal care este cu siguranță obiectul pictat (op. cit., p. 240). Totuși, trebuie să ținem seama de legătura excepțională care unește *analogon*-ul pictural cu semnificația. În cazul artei, se poate oare cu adevărat efectua percepția figurii, fără să se efectueze, în același timp, sensul ireal, și *vice versa* ?

forma imagini „determinate", să figureze „expres" semnificații : îi va fi suficient să sesizeze raporturile formale, să efectueze mișcările, variațiile, actele imanente acestora și care se constituie ca esență a lor. Cînd structura formală a tabloului intră în joc, s-ar putea spune că spectatorul nu are a efectua imagini, reprezentări particulare, pentru că, în mod cert, această structură este în ea însăși și totalmente ideală, imaginară, făcută din semnificații spațializate.

În orice operă picturală, o parte a semnificațiilor sînt legate direct de raporturile structurale „plastice" și care se dispensează de imagini expresе, de imagini reprezentative. Imaginația pictorului este, înainte de toate, o imaginație plastică. El nu-și construiește opera pornind de la reprezentări, de la imagini în prealabil organizate, ci pornind de la o anumită schemă structurală. Reprezentările expresе, imaginile, se nasc în spiritul său în funcție de această schemă. Și este necesar să fie așa, întrucît desăvîrșirea estetică a operei cere ca intenția sa plastică să se dezvolte în mod organic, susținută de semnificații pe care pictorul le implică în ea. Spontaneitatea sa creatoare, „expresia" subiectivității sale trec în forme, pentru că nu pot fi subordonate gîndirii sau imaginilor străine sentimentului său profund și personal, străine de modul său de a se raporta la structurile spațiale. Opera picturală posedă și dezvăluie, prin urmare, o consistență ideală, dar fără să fie pur și simplu un ansamblaj de imagini și de reprezentări. Acest fapt își are rațiunile sale profunde în natura însăși a raporturilor productive și intuitive care unesc conștiința estetică cu formele spațiului și cu esențele formale.

În general, imaginea răspunde actelor conștiinței astfel încît sesizarea formei concrete *(Darstellung)* și sesizarea unui sens *(Sinngebung)* se realizează împreună și una prin alta. Dar pentru a înțelege mai bine rolul pe care-l poate juca imaginea în arta picturii, este necesar să ținem seama, în primul rînd, de resursele pe care contextul acestei arte — spațiul propriu acesteia, le pun în exercițiul imaginației. Am abordat această chestiune, invocînd puterea eidetică a imaginii picturale, legătura structurală directă care, în pictură, se stabilește între *analogon*-ul vizibil și sens. Am examinat, de asemenea, planul intrinsec al legăturii formei și sensului, convertibilitatea mutuală a valorilor structurale, plastice, și a valorilor de semnificație. În ultimă analiză, puterile imaginației picturale nu pot fi concepute fără să se pună, în același timp, problema raporturilor între conștiință și structurile spațiale în artă [1].

★

Să revenim, deci, pentru ultima oară asupra acestei legături care constituie viața însăși a imaginii : imaginea este desfășurarea simultană a unei figuri și a unei semnificații care există una prin alta, izvorăsc dintr-un același act al conștiinței, dintr-o aceeași intenție. Această legătură ne poate lămuri, într-adevăr, asupra condițiilor interioare ale genezei operei de artă și, de asemenea, asupra varietății tipurilor de imagini care corespund varietății operelor picturii. Într-adevăr, o figură picturală determinată provine din geneza simultană a formei și sensului, din viața profundă a imaginației, care face ca opera să se nască din interior, neputînd fi concepută, prin urmare, ca simplu reflex al spectacolelor exterioare, al unei gîndiri predeterminate. De la această

[1] În cea de a treia parte a studiului de față (cap. II și III) vom reveni asupra raportului conștiinței cu structurile spațiale, raport care, în pictură, face posibilă existența semnificațiilor imanente formelor.

legătură intimă a figurii și sensului, s-ar putea porni, de asemenea, pentru a înțelege specificările imaginii, diversitatea stilurilor imaginii picturale. Imaginile artei pot fi mai concrete sau mai formale, mai obiective sau mai afective, mai particulare sau mai esențiale. În toate cazurile însă, figurile și semnificațiile nu sînt termeni exteriori unii altora : dezvoltarea figurii este, de fapt, maniera în care semnificația devine prezentă. Și una și cealaltă relevă aceeași orientare a gîndirii, a aceleiași categorii directoare.

Un studiu psihologic consacrat formării imaginilor ne-ar putea spune deja ceva în legătură cu emergența mutuală a formei și sensului, ne-ar dezvălui ceva în legătură cu diversitatea nivelelor reprezentării și intuiției asupra cărora se poate realiza imaginea și efectua legătura formei și sensului. Vom cita, cu titlu de exemplu, un studiu consacrat construcției spontane a imaginilor [1]. În experiența organizată de psiholog, subiecților li s-a dat să privească o figură compusă din arcuri juxtapuse și suprapuse, detașîndu-se cît se poate de clar pe un front întunecat. În mod spontan, subiecții au realizat un „ceva dotat cu sens", un conținut imaginat. Răspunsurile celor anchetați au arătat foarte limpede felul în care structura figurală, *analogon*-ul, și semnificația imaginară se nasc împreună, răspunzînd aceleiași intenții a conștiinței, unei categorii directoare determinate. Subiectul ar putea sesiza, de exemplu, arcuri ascendente sau descendente : în ambele cazuri, semnificația spectacolului va avea o valoare opusă : spectacolul va fi stimulant sau demobilizant, va evoca un elan sau, dimpotrivă, o decădere, o ruină.

Aducînd în discuție corespondența categorială a figurii și sensului, s-ar mai putea nota, de asemenea, împrejurarea că sensul imaginat

[1] WOLLRAB, *Aufschliessung der Persönlichen Innenwelt.*

tinde să se fixeze la un anumit nivel de realizare, și anume, fie la un nivel concret, particular, fie la un nivel mai formal sau mai esențial. Astfel, subiecții care realizează imaginea sub o aceeași categorie directoare, să zicem sub aceea a avîntului, pot să difere între ei în privința nivelului de realizare. O anumită grupă de subiecți „vor citi" sensul în perspectiva unor obiecte concrete : bolți, arcaturi, edificii. O altă grupă de subiecți se vor angaja pe calea metaforelor, pe calea relațiilor conștiente între un *analogon* concret și o anumită expresie spirituală : spectacolul va fi colonada unei mănăstiri, ea va fi acolo mărturie a sentimentului de apăsare sau de purificare. În sfîrșit, o altă categorie de subiecți nu vor realiza nici o figură, nici o semnificație definibilă : ei vor resimți numai mișcarea spațială de elevație, de avînt, ca o sublimitate în act : ei se vor alătura, cum spune autorul, „Imaginilor esențiale", structurilor semnificante pure care nu se lasă înscrise în registrul obiectelor [1]. A studia imaginea din punct de vedere psihologic, înseamnă a intra în zona unei suple economii de categorizări și realizări care, oricare ar fi modul lor propriu, conferă corp, un anumit *analogon* semnificațiilor categorizate.

În acest domeniu și pe acest teren, apropierile se lasă dezvăluite la granița dintre datele psihologiei și faptele pe care le întîlnește analiza estetică, ținînd seama, firește, de caracterul mai structural al imaginilor artei, chestiune pe care am subliniat-o chiar în aceste rînduri. După ce a recunoscut tot ceea ce, în geneza unei opere, poate fi atribuit reprezentărilor obiective, sau motivelor propriu-zis tectonice și plastice, analiza estetică ajunge, pînă la urmă, în punctul în care ea trebuie să recunoască geneza internă a unei imagini, adecvarea unei anumite forme la o anumită semnificație. Ea va reține atunci o categorie, struc-

[1] Op. cit., pp. 134—136.

turală şi eidetică totodată, care comandă dezvoltarea operei. Pentru a relua exemplul pe care le-am descris mai sus, vom nota că structurile echilibrate şi consistente ale lui Cézanne sau structurile subtile şi mobile ale unui Chagall corespund unor categorii bine delimitate şi diferenţiate ale viziunii estetice. Şi într-un caz, şi într-altul, figura spaţială primeşte şi se acordă cu o valoare privilegiată.

Pe de altă parte, analiza estetică ar putea recunoaşte în stilurile artei moduri diferite de efectuare, de realizare a imaginii. Există stiluri artistice care fixează viziunea asupra calităţilor plastice concrete ale lucrurilor vizibile. Alte stiluri fixează în mod deliberat imaginea la nivelul semnelor, al analogiilor simbolice, la un nivel în care ele nu se substanţializează în întregime [1]. Din experienţele artei abstracte cunoaştem, de asemenea, că, fără mijlocirea lucrurilor şi a simbolizărilor exprese simple înlănţuiri formale pot furniza „imagini esenţiale", „legături intrinsec semnificante". În acest fel, imaginea s-ar putea concepe ca un fel de fond originar pornind de la care se dezvoltă opera de artă, şi ajutîndu-ne de ea am putea diferenţia operele de varietăţile categoriale ale imaginii, sau de felurile variate de efectuare a obiectului imaginar.

Să insistăm încă asupra acestui fapt : în afara sau dincolo de raţiunile de individualizare care le pot aduce temele favorite de tratare, sau de procedeele tehnice pe care le întrebuinţează, şi de metodele alese pentru a utiliza mijloacele picturale, stilurile îşi găsesc încă una din raţiunile de individualizare în calitatea imaginilor lor directoare : este vorba de echilibrul intim al plasticii şi sensului la care tocmai ne-am referit. Operele socialiste, constructiviste sau abstracte, de exemplu, nu se înscriu în aceleaşi spaţii imaginare. Iată una din raţiunile iniţiale care explică divergenţa efectelor lor.

[1] Frank MARK, inteprot al artei expresioniste şi simboliste, mărturiseşte că metoda sa nu constă în a prezenta obiectele reale, „cubul aşa cum se vede", ci de-a prezenta ideea evocată de obiect, „ceea ce este cubul, predicatul său" (citat de BINSWANGER, opt. cit. p. 30, n. 1).

O operă figurativă, realistă, poate solicita în chip foarte puternic imaginaţia noastră. Forţa ei constă, în mare măsură, în întîlnirea realului şi imaginarului. Figurile lui Rubens (il. 5) ne invită să visăm asupra materiilor, forţelor şi alurilor. Ele se nasc din fazele unei mişcări reale şi se dezvoltă în fazele unei mişcări ireale : gestul însuşi al vieţii concrete dezvoltă propriul său simbol. Cînd, dimpotrivă, motivul constructiv se detaşează de motivul figurativ, expresia va tinde să se fixeze pe un plan formal. Opera de pictură cubistă ne invită tocmai la această derealizare (il. 8 şi 9), ne interesează şi ne angajează într-o structură aflată pe cale de formare şi multiplicare. Pierzînd din vedere substanţele şi forţele, imaginaţia noastră se complace în jocul combinatoriu al „cauzelor formale" cărora obiectele spaţiului nu le furnizează decît ocazii.

Cînd opera se instalează într-o perspectivă „abstractă", ea se detaşează încă într-o şi mai mare măsură de coerenţele obiective refuzînd pentru a spune astfel, spaţializarea : nimic nu mai evocă plasarea obiectelor în locul şi la locul lor, imaginaţia se abandonează propriei sale mişcări. Elementul spaţial propriu unei opere de Magnelli (il. 10) nu mai rezidă decît în ritmurile subtile, în preciziunea proporţiilor. Ea acceptă numai un minimum de constrîngeri obiective, şi anume pe cele care trebuie să se impună oricărei viziuni a formelor. Schema organizatoare, însă, devine străină obiectului, spaţiului ; sursa ei rămîne dincoace de formele spaţializate. Dar să reţinem ceea ce dă formei o alură vie : disimetria mult mai marcată în înălţime decît în lărgime, maniera

în care ea cîştigă înălţimea prin elanuri ascendente succesiv desfăşurate: temporalitatea gestului prevalează asupra spaţialităţii figurii. Forma are ceva „monadic": nu o putem vedea din exterior, ca un obiect, nu se supune necesităţilor percepţiei sau obilgaţiilor unei operaţii, unui calcul al spiritului. O înţelegem din interior, aşa cum viaţa este cuprinsă în propriile sale gesturi sau subiectul în devenirea actelor sale.

În legătură cu stilurile diferitelor arte sînt, fireşte, multe de spus, mai cu seamă atunci cînd se pun în discuţie modelele profunde ale imaginaţiei. Stilurile depind mai mult de intenţiile tehnice sau expresive, decît de normele spontane ale imaginaţiei. Este însă important de subliniat că acestea lămuresc într-un anume fel marile orientări ale artei: o artă va fi „realistă" prin funcţia ce se acordă imaginaţiei materiilor şi forţelor; „constructivă" cînd se acordă mai multă atenţie puterilor combinatorii proprii imaginaţiei formelor; va fi „abstractă" cînd, înlăturîndu-se lucrurile şi căutările tectonice, imaginea va fi reluată în regiunile indecise în care spaţiul intern al actelor şi sentimentelor întîlneşte spaţiul viziunii. În acest fel, o fenomenologie a imaginii şi a categoriilor ei directoare ar putea fi complementară unei analize care ar porni de la aspectele mai tehnice ale artei.

★

Opera picturală izvorăşte, cel puţin în parte, din desfăşurarea viziunii, din desăvîrşirea unei structuri care, pentru artistul creator, posedă o semnificaţie privilegiată şi profundă. Să mai adăugăm împrejurarea că în geneza operei de artă nu se poate intra din afară, ca şi cum aceasta ar putea proveni în întregime din spectacolul obiectelor pe care le reprezintă, din modelele pe care le imită sau din tehnicile aplicate. Se poate spune că opera urmează calea

dezvoltării unei imagini, cu condiţia să se confere termenului „imagine" un sens fenomenologic suficient de fundamental: ea este momentul unei coincidenţe directe a subiectivităţii, purtătoare de sens şi valoare, cu lumea formelor vizibile, sursa unei viziuni comprehensive. În acest sens, imaginea poate fi considerată ca un fel de bază *a priori* a operei de artă. dacă, cel puţin, noţiunea *a priori* semnifică domeniul raţiunilor iniţiale care preced orice experienţă şi orice construcţie, şi care conferă sens acestora din urmă.

Dar „apriorităţii" formelor imaginate trebuie să le păstrăm o valoare pur fenomenologică: este aprioritatea pe care o atribuim „evidenţelor primare", care nu izvorăsc prin abstracţie din evidenţele mai primitive. Nu vom lega de aprioritatea imaginilor ideea că imaginile ar fi structuri imobile, inaccesibile evoluţiei. Dimpotrivă, imaginile directoare susceptibile să orienteze opera pictorului se modifică pe parcursul efortului său creator. Munca pictorului constă, cel puţin în parte, în a determina aceste imagini astfel încît să se exteriorizeze, să intre în structura obiectivă, vizibilă, a operei. Pictorul procedează — pentru a relua o expresie bergsoniană — pornind de la o „schemă potenţială" spre o „imagine pe deplin actualizată"[1].

Vom evita, de asemenea, să gîndim „aprioritatea" imaginii estetice presupunînd că aceasta există gata făcută, şi anume anterior contac-

[1] Opera lui Cézanne, de exemplu, a fost bine studiată, din punctul de vedere al genezei sale, de către Roger FRY în lucrarea *Cézanne* sau de către Liliane GUERRY în lucrarea *Cézanne et l'expression de l'espace*. Aceste studii ne dezvăluie pînă la ce punct opera marelui artist francez a fost căutarea constantă, întotdeauna neîncheiată, a unui spaţiu care să fie, în acelaşi timp, structurat şi mobil: este vorba de acea schemă directoare pe care Cézanne căuta s-o treacă la nivelul figurilor vizibile.

tului conştiinţei cu lumea sau cercetării artistului care converteşte în imagini experienţa dobîndită a semnificaţiilor şi valorilor. Problema anteriorităţii imaginii asupra operei pare a intra în vederile teoriei „arhetipice" a imaginilor, teorie susţinută de psihanalişti. Pentru Jung, în mod deosebit, imaginile fundamentale care manifestă legăturile cele mai profunde ale conştiinţei cu viaţa şi cu existenţa, precedă şi alimentează totalitatea activităţilor noastre de creaţie şi de expresie şi, în particular, activităţile estetice [1]. Dar se poate admite existenţa unor atari imagini arhetipice fără să contestăm, totuşi, autonomia dezvoltărilor estetice ale imaginii. Există, poate, în conştiinţa umană un „arhetip al Piramidei", al formei echilibrate în sine, închisă din toate părţile. Cu toate acestea, dacă intrăm în domeniul în care trăiesc formele estetice, vom putea observa că modelul piramidei este angajat într-o istorie de valorizări şi devalorizări succesive. Pictura Renaşterii, care valoriza formele închise, admite modelul piramidei pe care arta actuală, preferînd formele deschise, îl exclude aproape în întregime. Este vorba, fără îndoială, de valorizări tributare evoluţiei valorilor culturii, dar dependente, de asemenea, de viziunea plastică promovată de diferitele stiluri de artă : piramida Renaşterii — dacă ne gîndim la operele lui Leonardo da Vinci — nu mai este deja o formă rigidă, statică : este un mod clar de ordonare a formelor care se dezvoltă, cu magnifică supleţe, în spaţiul picturii.

Aprioritatea imaginii în artă este, înainte de toate, aprioritatea unui principiu inspirator şi organizator care leagă fără încetare viziunea

[1] Imaginea primordială este „intuiţia pe care instinctul o are despre el însuşi, sau copia pe care şi-o dă lui însuşi" (Energétique psychique, p. 103). Din atari imagini izvorăsc, fie experienţe de viaţă în general, fie experienţele individuale pe care ni le facem despre lumea noastră, fie consensurile colective ale conştiinţelor angajate într-o aceeaşi cultură (p. 99).

profundă a artistului cu opera pe care o realizează. Ea este sursa operei, şi anume în măsura în care contactul direct al subiectivităţii creatoare şi al formelor devine condiţia indispensabilă pentru ca geneza spontană, internă, a operei să aibă loc. Dar să notăm că existenţa acestui contact imediat nu împiedică intervenţia factorilor mediaţi. Există dezvoltare mediată în măsura în care, pentru a intra pe deplin în stăpînirea formelor, conştiinţa estetică trebuie să se sprijine pe determinaţii exterioare ei însăşi. Tocmai în scopul de a găsi atari mediaţii vom considera, în cele ce urmează, ceea ce experienţa estetică presupune ca activităţi formatoare, cunoştinţe, formulări elaborate şi construite. Acestea sînt, dealtfel, liniile de mediaţie prin intermediul cărora conştiinţa estetică revine la deplina imediatitate a viziunii.

II. „CONCEPTELE FIGURALE" ALE ARTEI ȘI RAPORTUL LOR CU PRINCIPALELE CATEGORII ALE GÎNDIRII ȘI ALE CUNOAȘTERII

În capitolul precedent am luat în considerare raporturile care unesc în modul cel mai direct formele picturale cu subiectivitatea creatoare care face să treacă în ele opțiunile și intențiile sale. Se poate înțelege în acest fel că imaginea este și rămîne mărturia directă a atitudinilor sau valorilor subiectului imaginant. Se poate înțelege, de asemenea, că imaginea marchează traiectoria cea mai directă între intenția creatoare și operă : desfășurarea imaginii este latura cea mai spontană a creației, în care tehnicile și cunoștințele introduc factori mai elaborați și mediați. A vorbi despre rolurile imaginii în artă înseamnă, în ultimă analiză, a invoca legătura directă a interiorului și exteriorului, legătura care merge de la subiectivitate la spațiu, legătură prin care conștiința imaginată este, mai întîi, posibilă. Totuși, referința imaginii la subiectivitate nu exclude referințele mai obiective ale imaginii. Spațiul reprezentărilor picturale este, de asemenea, prelungirea spațiilor intuiției, a mediilor în care structurile lumii ne devin vizibile și grație cărora experiențele și cunoștințele noastre dobîndesc un sens direct pentru viziune. Asupra puterii de inteligibilitate a formei picturale ne propunem să insistăm în cele ce urmează.

Încă din observațiile inițiale transmise în prima parte a studiului nostru, ne-am propus

să aducem în discuție „conceptele formale" și „conceptele figurale" pentru a desemna funcția formei estetice care ne prilejuiește în mod intuitiv contactul cu obiectele. Nu este vorba, într-adevăr, de concepte intelectuale care să ne permită să definim obiectul sau să-l explicăm prin intervenția actelor de cunoaștere, ci de figurile care ne îngăduie să desprindem din obiect tipul său, schema sa figurală pentru a-l supune astfel comprehensiunii privirii. Atunci cînd spunem că arta clasică înscrie lucrurile vizibile în cadrul arhitecturilor ordonate și le degajă „geometria imanentă", nu vrem să spunem că ni se dă o explicație a existenței acestor lucruri, ci, mai ales, că ea le ordonează și le normalizează tipul, astfel încît să ne ofere modelul de inteligibilitate al dispunerii lor.

Astfel, considerînd forma ca pe o „imagine pură", o putem examina ca pe un corelativ direct al sensibilității și intențiilor noastre subiective ; considerînd-o ca un „concept figural", o putem examina ca pe un instrument al inteligenței intuitive. Avem aici o polaritate care nu presupune prezența unei disjuncții, a unei opoziții între două funcții, ci, mai degrabă, a unei conjuncții a acestora. Spre exemplu, construcția piramidală frecvent utilizată în pictura Renașterii, intră în cercul de interes al sensibilității întrucît realizează o valoare de echilibru, de stabilitate. Ea îngăduie, în același timp, gruparea clară a figurilor vizibile care se dezvoltă sau se înlănțuie urmînd dimensiunile înălțimii, lărgimii și profunzimii ; ea introduce în spațiul estetic, în situații și mișcări, o anumită lege de inteligibilitate. Dacă admitem însă această polaritate — „imaginea pură" pe de o parte, „conceptul figural", pe de alta — vom putea proiecta două moduri de analiză, evident, complementare : primul mod analitic va fi orientat spre sursele axiologice ale viziunii, și va investiga maniera în care modurile fundamentale ale sensibilității umane, marcate de anumite diferențe personale sau

culturale, se înscriu în registrul formelor; al doilea mod, orientat către modurile majore ale comprehensiunii intuitive a lumii, va fi afectat de variațiile experienței sau cunoașterii lumii vizibile.

Considerarea funcției „conceptelor figurale" trebuie să ne conducă, în ultimă analiză, la cercetarea raportului intuițiilor artistice cu aspectul intuitiv al percepției și al comprehensiunii lumii vizibile. Conceptele, schemele figurale ne prezintă, pe drept cuvînt, o formulă idealizată a experienței noastre despre lume: formele experienței vor fi transformate și transpuse astfel încît să satisfacă exigențele și condițiile viziunii picturale, să se angajeze în liberul joc constructiv al imaginației picturale. Dar conceptele figurale au totuși o anumită bază obiectivă: ele sînt legate de datele percepției și experienței noastre: de date care, pe de o parte, vor fi stabile, în măsura în care percepția noastră asupra lumii vizibile relevă fundamente invariabile — dar care au totuși o anume mobilitate — în măsura în care evoluția tehnicilor și cunoștințelor noastre modifică, în același timp, comprehensiunea noastră asupra lumii. Din acest unghi de vedere, putem concepe existența unei anumite corespondențe între evoluția conceptelor figurale și evoluția cunoașterii și experienței noastre despre lumea vizibilă. Dealtminteri, istoria artei a putut pune deseori în valoare atari corespondențe: se poate semnala, de exemplu, o anumită afinitate între viziunea pictorilor abstracționiști care, în locul prezenței directe a lucrurilor, pun în operă semnele indirecte ale existenței acestora, și aspectele moderne ale tehnicii și cunoașterii care, între gîndire și lucruri intercalează o întreagă instrumentație de semne și semnale. Atari analogii nu se vor lămuri decît în momentul în

care s-ar putea găsi rațiunile de corespondență dintre experiența și gîndirea estetică și experiența și gîndirea care se înscriu în domeniul cunoașterii [1].

Astfel, atunci cînd se pune problema schemelor și conceptelor figurale în pictură, sîntem în chip cu totul firesc îndemnați să cercetăm contactul pe care-l întrețin cu schemele și conceptele gîndirii și experienței intelectuale. Intenția noastră ar fi aceasta: precizînd natura proprie modelelor intuitive ale artei, să marcăm analogiile care le pot apropia de modelele cunoașterii, ca și diferențele care le separă de acestea. Pe măsură ce aceste analogii și diferențe se vor preciza, vom putea aborda în mod dialectic raporturile pe care le întrețin modelele formale ale artei și cele ale cunoașterii, astfel încît schimburile care pot avea loc între ele să nu afecteze mutuala lor autonomie.

★

Comprehensiunea estetică a formelor și cunoașterea intelectuală a structurii obiectelor poate dezvălui un fond comun de intuiții și de experiențe, fără a înceta, totuși, să fie polarizate în mod diferit. Ca primă rațiune de opoziție putem invoca normele de inteligibilitate proprii fiecăreia. Norma predominantă a intuiției estetice este aceea a organizărilor pe deplin structurate pentru viziune și care posedă, pentru privire, o semnificație organizatoare bine precizată. Norma cunoașterii intelectuale re-

---

[1] FRANCASTEL subliniază, în principiu, posibilitatea unor atari corespondențe: o dată cu arta „ne aflăm în domeniul realităților imaginare. De aici nu rezultă însă că domeniul imaginarului nu se află în nici un fel de relație cu realitatea umană, cu alte forme de activitate, fie materiale, fie, deopotrivă imaginare și figurative, ale omului urmînd și alte filiere ale gîndirii sale" (*Art et technique aux XIX*e *et XX*e *siècles*, p. 11).

zidă, în schimb, în legăturile logice sau cauzale distincte pentru gîndire. Așa cum urmează să precizăm, este întru totul posibil ca anumite structuri geometrice, fizice sau organice să cadă în sfera de experiență care să pună în relief, rînd pe rînd, fie interesul nostru pentru aspectele estetice, fie pentru aspectele cognitive. Motivele sînt, evident, diferite: tipurile de structuri la care ne referim satisfac, pe de o parte, normele intuiției estetice, iar pe de alta, normele cunoașterii intelectuale.

Vom trece însă foarte ușor de la examenul normelor la examenul conținuturilor celor două tipuri de experiență, punînd în discuție o a doua rațiune de corespondență și de opoziție. Temele comune ale experienței umane privesc cunoașterea și arta potrivit unor categorii diferite și într-un context diferit de relații. Cunoașterea leagă conținuturile experienței de sistemul stărilor de lucruri obiective controlate de legi. În acest sens, putem spune că ea desprinde conținuturile de apartenența lor la lumea subiectului. Dimpotrivă, experiența estetică se configurează în perspectiva unei lumi ce rămîne în jurul omului și al unui sistem de relații care unesc subiecții prin mijlocirea lucrurilor. Se poate considera astfel, că arta și cunoașterea se raportează la aceleași teme generale ale experienței, dar fără ca polaritatea categoriilor specifice fiecăreia să dispară. Să revenim asupra acestor două argumente, distingînd noțiunile directoare ale artei și ale cunoașterii, în funcție de rațiunile lor formale și de conținut.

Categoriile estetice se apropie de categoriile geometrice, și anume în măsura în care arta cunoaște jocurile formale ale compoziției, simetriei, constanței și variației. Ele se apropie de categoriile fizice și organice, în măsura în care jocul forțelor și al tensiunilor intervine în dispozitivele picturale. Atari analogii nu trebuie

1. Piero della Francesca
Nașterea

2. Martin Schongauer
Naşterea

3. Pieter Bruegel cel bătrîn
Vînătorii în zăpadă

4. Tintoretto
Purtarea crucii

24. Paul Klee
Mașina de ciripit

însă împinse prea departe, întrucît cheia geometriilor sau fizicilor estetice rezidă întotdeauna într-o formulă, într-un stil ce relevă specificitatea comprehensiunii estetice: nu o lege rațională este principiul lor unificator. Aici putem lua în considerație un anumit stil și proces care intră în rezonanță cu stilul actelor pe care le putem resimți și produce și care se oferă, astfel, intuițiilor noastre comprehensive. Vom ilustra aceste precizări recurgînd la categoria „barocului", categorie sub care ar putea intra grupul de formule proprii unei geometrii sau fizici estetice, dar subordonate fiind, și unele și altele, unei valori fundamentale de proces, de act. Căci stilul baroc este, mai întîi, un stil al formelor în mișcare, al unor forme dotate cu o intensă putere agogică.

După cum se știe, stilul baroc își afirmă preferința pentru anumite forme geometrice. Proporțiile și raporturile armonice sînt utilizate în sensul deschiderilor, mai degrabă decît în sensul închiderii formelor: printre sistemele generate în concordanță cu numărul de aur, stilul baroc preferă formelor poliedrice, formele spiralate. Barocul preferă, de asemenea, continuitatea în varietate, concordanța în independența relativă, acceptînd în mod voluntar, din aceste rațiuni, sugestiile geometriei diferențiale care îi propun suple periodicități și corespondențe. Stilului baroc îi repugnă raporturile finite, elementele discontinui ale geometriei euclidiene. El se îndepărtează, dealtminteri, — și anume în mod deliberat — de raporturile prea definite, și prea bine determinate, evită dreptunghiurile construite pe baza secțiunii de aur și preferă figurile care tind să se confunde cu pătratul sau cu dreptunghiurile foarte alungite [1]. Deschiderea, continuitatea, flexibilitatea și indeterminarea sînt aspec-

[1] SANDERS, *Gestaltpsychologie und Kunsttheorie*, face o paralelă între geometriile artei clasice și cele ale artei baroce.

tele valorii fundamentale de mobilitate, ale categoriei directoare a artei baroce.

Dacă ar trebui să caracterizăm referinţele stilului baroc la experienţele fizice sau biologice, trimiterea la categoria directoare a artei baroce, la mişcare, este obligatorie. Cu acest prilej s-ar putea evoca: predominanţa maselor fluente asupra volumelor pure; construcţia figurilor în jurul centrelor de forţă mai degrabă decît în jurul centrelor de simetrie; preferinţa pentru situaţiile în care organismele sînt deformate prin tensiuni, care prevalează asupra situaţiilor în care ele ating statica lor normală. Există, deci, întotdeauna o anumită categorie „agogică" ce permite apropierea elementelor unei „geometrii" sau ale unei „fizici baroce". Nu este însă vorba de o categorie ştiinţifică determinată. Să presupunem că dorim, în spiritul unei „Estetici pytagoreice" să abordăm formele artei pornind de la legalităţile matematice. Am putea detecta, astfel, anumite aspecte ale artei baroce: întrebuinţarea de exemplu, a anumitor spirale logaritmice dominate de secţiunea de aur [1]. Dar nu vom găsi, cu toate acestea, legea matematică fundamentală care acoperă diversitatea motivelor geometrice sau fizice utilizate de către această artă. Pentru noi, ceea ce le apropie, după cum ni se pare, este înainte de toate comuna lor afinitate cu această categorie estetică a mişcării care prevalează în arta barocă.

Este pe deplin posibil ca interesele conştiinţei intelectuale, ca şi acelea ale conştiinţei estetice să se conjuge şi să se acopere, cel puţin în parte, în elaborarea operei de artă. Această joncţiune se explică prin statutul ambiguu al formelor care ne fac sensibile anumite trăsături directoare ale realităţii, ale lumii obiectelor şi care, dealtfel, se pretează la organizări formale solicitate de intuiţia estetică. În acest caz însă,

[1] Matila GHYKA, *Esthétique des proportions*, p. 180 şi urm.

analiza trebuie întotdeauna să poată diferenţia componenta estetică şi componenta cognitivă a experienţelor artei, să le urmeze în convergenţa şi în divergenţa lor.

Poate că în nici o etapă a istoriei artei, voinţa de a apropia scopurile cunoaşterii cu acelea ale artei nu a fost atît de marcată ca în pictura secolului al XVI-lea. Evident, nu pînă în punctul în care cele două tipuri de finalitate trebuie să se confunde. Cercetările unui Leonardo da Vinci sau ale unui Dürer se orientează spre particularizarea tipurilor structurale, a figurilor vii a căror formă normală este fără încetare deformată prin modurile existenţelor individuale, sau factorii de situaţie: căutînd valorile „caracteristice" aceşti pictori au mers foarte departe în sensul scopurilor cunoaşterii. Totuşi, exigenţele stilizării estetice au făcut fără încetare să prevaleze drepturile acestora. Este vorba de normele structurale, de aceste norme dinamice care fac armonioasă orice mişcare şi orice atitudine, şi care impun pictorului să conceapă formele reale pornind de la scheme plastice sistematic construite. Este vorba, de asemenea, de condiţiile deplinei pregnanţe vizuale, care obligă pictorul să recompună şi să rectifice formele reale astfel încît ele să rămînă euritmice în fiecare din perspectivele alese. Astfel, figura reprezentată rămîne un compromis între „normele" realităţii şi „normele" intuiţiei estetice [1].

Mai limpede încă ne vor apărea polarităţile exigenţelor estetice şi exigenţelor cognitive, raportul lor ambiguu, dacă vom lua în consideraţie procedeele de „schematizare" şi procedeele de „abstracţie" utilizate de artă şi de ştiinţă pentru a favoriza comprehensiunea,

[1] E. PANOFSKY, în *Meaning in visual arts*, p. 89—107, pune foarte bine în evidenţă motivele complexe ale artei clasice, orientată, deopotrivă, de scopurile cunoaşterii, ca şi de cele ale frumuseţii.

percepţia structurală a obiectelor lor. Începînd cu formele „schiţate" ale picturii rupestre iberice, şi pînă la formele „stilizate" ale miniaturilor iraniene, arta ne prezintă moduri de abstracţie, în aşa fel încît formele vii sînt cu certitudine „incorecte" din punct de vedere al plasării şi distribuirii părţilor organice, dar sensibilizează privirea prin alura lor vie[1].

Pictura contemporană a introdus noi procedee de abstracţie şi de formalizare finalizate într-o veritabilă recompoziţie a formelor, favorizînd, în acest fel, o viziune dinamică. În acest sens putem aminti, de pildă, formele unor Villon şi Gischia, Lapicque sau Picasso. Or, aceste „abstracţii de acte" corespund unor intenţii foarte diferite de acelea pe care le realizează „abstracţiile raţionale", care ne dau condiţiile funcţionale ale unei mişcări. Să ne gîndim, de exemplu, la schemele prin intermediul cărora biologul ne face să înţelegem înlănţuirea pieselor unui schelet sau ale unei musculaturi: ele ne permit să înţelegem mişcarea prin condiţiile sale, pe cînd schema picturală, dimpotrivă, ne face să înţelegem mişcarea „în act". Aceasta este distanţa care separă obiectivele şi procedeele artei de acelea ale cunoaşterii, chiar atunci cînd ele sînt apropiate prin teme comune.

Procesul de formare a conceptelor picturale nu urmează aceaşi direcţie şi nu coincide cu procesul de formare a conceptelor cunoaşterii, pentru că arta face ca structurile să existe pe deplin sub privirile noastre şi ne relevă lumea vizibilă, ceea ce este altceva decît o analiză în scopul de a le explica. S-ar putea aprofunda însă această polaritate opunînd aceste două ordine de concepte arătînd în ce fel ele categorizează lumea experienţei. Cercetarea în domeniul cunoaşterii capătă sens în măsura în care

[1] HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, p. 121, 182—183.

obiectele cognoscibile sînt puse în afara perspectivelor subiectului care percepe lumea, în afara sferei în care, pentru omul care o trăieşte, existenţa este o valoare. Inserţia conştiinţei estetice în experienţă este radical diferită, şi anume în măsura în care aprofundează sensul lumii vizibile sub aspectul în care priveşte şi angajează prezenţa omului, în măsura în care propria sa misiune este aceea de a purta sensul lumii vizibile spre forma sa inteligibilă. Dezvoltarea conceptelor formale în artă devine de neconceput fără să se sublinieze puterea lor de punere în perspectivă, sau puterea lor de a exterioriza valorile lumii umane.

Considerînd noţiunea de „perspectivă picturală" într-un sens fenomenologic destul de larg, ea desemnează, în ultimă instanţă, faptul că pictura ne oferă o lume de prezenţe legate de propriul nostru corp, de situaţia noastră în lume. În măsura în care „reperajele" ştiinţei şi „perspectivele" picturii sînt tributare aceluiaşi text iniţial, înfăţişării lucrurilor vizibile, le putem recunoaşte o bază comună. Dar obiectul reperat, ca şi conţinutul perceput în cele două perspective nu ţin de aceleaşi categorii. Pictorul renascentist, de exemplu, se consideră el însuşi ca un geometru al spaţiului vizibil, dar estetica modernă, care a luat cunoştinţă de condiţiile şi semnificaţia perspectivelor picturale, ştie bine că geometria tablourilor Renaşterii este încărcată de anumite valori, că ea idealizează aspectele lumii vizibile astfel încît să pună în lumină caracterul lor de inteligibilitate formală. Istoria ştiinţei şi artei ne poate demonstra în ce fel, urmărind propriile lor obiective, cele două demersuri se pot îndepărta unul de altul. Atunci cînd, de pildă, urmărind obiectivul său de funcţionalizare, geometria raţională a înlăturat modelele geometriei vizuale, pictura, la rîndul său, în efortul ei de a restitui aspectele vii ale lumii vizibile s-a îndepărtat, din cu totul alte raţiuni, de modelele geome-

triei intuitive. Cînd, de exemplu, Cézanne se apropie de înfățișările lumii vizibile, el operează în așa fel încît să ne facă să simțim mai acut puterea de existență a lucrurilor care se individualizează și se dilată în mediul cosmic astfel încît să capteze privirea noastră și să o intereseze în această forță de existență. Fondul perspectivelor artei este, astfel, o lume care nu este alcătuită din „obiecte" desprinse de perspectivele viziunii noastre, ci din „prezențele", din corelativele individualizate ale propriului nostru corp și ale propriei noastre existențe.

În ultimă analiză, modul „de punere în perspectivă" al artei este mai mult decît o manieră de a vedea lucrurile. Este vorba de o manieră de a înțelege lucrurile inserîndu-le mai profund în contextul lumii ca orizont al vieții noastre *(Umwelt)*, sau mediul participării noastre la actele umane *(Mitwelt)*. Deasemenea, cînd temele reprezentării picturale se modifică, sau chiar atunci cînd organizarea spectacolului pictural se transformă radical, nu înseamnă numai că omul a acumulat cunoștințe noi despre lume, ci, în primul rînd, că lumea vizibilă a dobîndit un nou sens, o nouă valoare pentru experiența umană.

Istoria artei — pentru a lua un exemplu — a consemnat că, între secolele al XV-lea și al XVII-lea, pictura olandeză a evoluat în sensul unei reprezentări mai obiective și mai dramatice totodată [1]. În secolul al XV-lea, arta portretelor sau scenelor rituale juxtapune încă figuri fixate într-o atitudine sau expresie stilizate, și care nu sînt articulate și unite prin relații de activitate. Pe măsură ce se dezvoltă pictura de gen sau pictura dramatică, cîmpul pictural se structurează în sensul că subiecții

[1] A. RIEGL a analizat acest proces de dezvoltare în lucrarea sa intitulată *Das Holländische Gruppenporträt*, p. 85—87, 276—278.

încep să participe la un comportament comun : gesturile și privirile se coordonează ; locuințele, uneltele sau obiectele culturale devin termenii de mediație ai acestor comportamente articulate. Textura însăși a spațiului pictural, în care se intensifică legăturile dinamice ale vectorilor și eclerajelor, corespunde acestei dezvoltări. În decursul ei, pictorul formează un nou concept pictural al spațiului, concept care traduce în mod original raporturile care se stabilesc în interiorul lumii umane : spiritul ritului și al simbolului spiritual face loc, pe de o parte, spiritului comportamentelor situate, spiritului de dramă. Pictorul ne oferă posibilitatea să concepem și să înțelegem lumea și spațiul, dar nu ca pe niște medii neutre ale existenței, ci mai degrabă în sensul unor cadre axiologice și ontologice ale acesteia.

Pînă în acest moment am accentuat polaritatea existentă între formula cunoașterii și formula artei, punînd în opoziție, ca urmare, legea explicativă și forma ideală, apoi lumea legalităților și lumea prezențelor estetice. Este necesar, totuși, să precizăm, în plus, sensul structural al unor atari opoziții, iar pentru aceasta, comparăm experiențele și actele care cad sub comprehensiunea conceptelor picturale cu cele care se află în zona cunoașterii.

★

Formele, conceptele figurale ale artei dau omului o anumită priză asupra spațiului, asupra mediului de intuiții și experiențe fără să se supună, prin aceasta, condițiilor cunoașterii explicative. De altminteri, nici nu s-ar putea preciza această capacitate a formelor estetice, dacă nu se ține seama de schemele și operațiunile care să permită conștiinței estetice să intre în stăpînirea obiectului său, care, între subiectul și obiectul experienței estetice, ser-

vesc ca termen de mediaţie. Pe de altă parte, s-ar diminua mult, fără îndoială, forţa mediatoare a formelor estetice, dacă se insistă în mod unilateral asupra legăturilor lor cu subiectul, cu subiectivitatea. După cum, tot aşa, s-ar neglija originalitatea acestei mediaţii, dacă normele conştiinţei estetice şi normele cunoaşterii raţionale ar fi confundate. Important este, prin urmare, să recunoaştem care gen de obiectivităţi este atins prin această intuiţie formală, care măsoară puterea însăşi a conştiinţei estetice ; care este registrul semnificaţiilor şi semnelor de care dispune şi care îi permit să devină comunicabilă, să lege o conştiinţă cu alta. Ne putem aştepta ca aceste obiectivităţi sau semne să difere de acelea de care dispune conştiinţa intelectuală ; dar ne putem aştepta, deasemenea, ca obiectivităţile artei să se deschidă asupra texturilor lumii care interesează, deasemenea cunoaşterea : anumite înrudiri există, fără îndoială, între experienţele estetice şi cele intelectuale. În acest caz, formele experienţei estetice pot întreţine relaţii dialectice, de similitudine şi de alteritate, mult mai complexe decît s-ar putea presupune dacă le-am separa în mod radical, sau dacă cele două tipuri de experienţă ar fi confundate.

Aceasta ar însemna să ducem la extrem separarea experienţei estetice şi de a o face să depindă în mod exclusiv de puterile formale ale subiectului percepător, sau de a insista asupra aspectului calitativ, afectiv, al esenţelor estetice. Astfel, estetica structuralistă germană de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, aceea a lui Hildebrand sau Wölfflin, insistă asupra *a priori*-urilor formale pe care conştiinţa noastră le impune conţinuturilor percepute, şi cărora le imprimă caracterul lor estetic ; asupra idealurilor de ordonare tectonică sau legăturii

dinamice[1]. S-ar putea însă limita importanţa acestui formalism, întrebîndu-ne dacă natura conţinuturilor pe care experienţa le introduce în cîmpul estetic, sau a semnificaţiilor care se investesc în aceste conţinuturi, este total indiferentă valorii estetice. Sîntem încă tentaţi să caracterizăm valoarea estetică prin esenţele pur calitative, cum ar fi concordanţele ritmice şi armonice ale tonurilor care au cea mai mică legătură cu exterioritatea relaţiilor spaţiale, cu caracterul discursiv al asamblajelor de semne[2]. Dar problema, întru totul legitimă, care se pune, este de a şti dacă aceste esenţe epuizează domeniul experienţei estetice, care, cel puţin în parte, are ca obiect spaţiile structurate, elementele combinate sintactic unele cu altele, aflîndu-se, astfel, în contact cu anumite scheme generale de inteligibilitate a lumii.

În schimb, s-ar reduce, fără îndoială, la exces limita ce separă formele intuiţiei estetice de formele cunoaşterii, căutînd sub formele estetice legi matematice sau fizico-biologice care le susţin. Presupunînd că aceste legi care domină conţinuturile, ideale sau reale ale cu-

[1] În lucrarea sa iniţiatoare, *Problem der Form in der Bildenden Kunst*, HILDEBRAND insistă, mai ales, asupra condiţiilor formale ale aprehensiunii estetice, dintre care unele privesc mai ales geometria formelor, *Raumwert*, iar altele, dinamica formelor, *Funktionswert* (p. 34, 44, 90, 93) : forma ascendentă a unui arbore, de exemplu, nu va avea valoare estetică decît în jocul formelor verticale şi orizontale care o înalţă, şi dacă pictorul o dezvoltă astfel încît ea să poată fi asimilată, prin „empatie" cu spaţiul propriilor noastre mişcări.

[2] JORDAN construieşte, astfel, o doctrină întemeiată pe opoziţia constantă dintre ordinea calităţilor şi ordinea spaţială. „Aşa cum substanţa existenţei este complexul spaţiu-timp, tot aşa, substanţa valorii este complexul culoare-tonalitate" (*The aesthetic object*, p. 12). Considerînd, în prima parte a studiului de faţă, rolul culorilor în pictură, (cap. III), ni se pare, totuşi, că există foarte multe mediaţii între funcţiile pur calitative ale culorii şi funcţiile „extensive" sau „intensive", prin care ele contribuie la organizarea spaţiului lucrurilor, precum şi la aceea a unui spaţiu de direcţii şi semne.

noașterii, guvernează, în același timp, ordonările accesibile intuițiilor estetice. Ne gîndim la „esteticile pytagoreice“ care se atașează legilor matematice, legilor de serie derivînd din anumite proporții matematice și ale căror imagini concrete ar furniza intuiției estetice amestecuri mai armonioase ale aceluiași și ale altuia [1]. Ne putem gîndi, deasemenea, la esteticile derivate din postulatele *Filosofiei formelor (Gestaltphilosophie)* care pornesc de la modelele unei naturi dominate de cauze echilibrante, regularizante, trăgîndu-și din aceasta modele de artă care, la rîndul lor, corespund ideii totalităților echilibrate [2]. In cadrul analizelor care au deschis acest capitol, am considerat că nu este posibil să aplicăm în mod direct categoriile organizării matematice, fizice sau biologice, la organizările de tip artistic, că este necesar, mai întîi, să le transpunem în categoriile specific estetice pentru a putea răspunde finalității conștiinței estetice. Ipoteza care și-ar propune să apropie expresiile și formulările artistice de acelea ale cunoașterii, ca și cum ar desemna în ultimă instanță aceleași obiecte, sau ca și cum ar traduce, într-un limbaj diferit, limbajul fundamental al fiecărei culturi, ar fi, într-adevăr, seducătoare [3]. Se

[1] Amintim aici seria lui Fibonacci, serie a căror termeni se găsesc în raport de derivare față de secțiunea de aur (M. GHYKA, op. cit., p. 187).

[2] KOEHLER, *Place of value in a world of facts*, p. 83, 338.

[3] Ipoteza fundamentală a lucrării lui H. FRIEDMANN, *Die Welt der Formen*, este aceea că știința și arta, fiecare pe cont propriu, se îndreaptă de la formele mecanice spre formele organice ; că descoperirile organice ar putea fi transcrise într-un limbaj comun, care să traducă mai bine concepțiile unei culturi viitoare — „Dacă vom reuși să transpunem o parte esențială a experienței noastre în limbajul viziunii“ (adică al organizării) „vom dota știința cu o formulare ce nu va fi mai puțin precisă, mai puțin determinată, dar, în plus, o vom orienta către domeniul estetic și simbolic“ (p. 37). În acest fel, autorul caută, sub categoriile care diferențiază arta de știință, o bază de mari categorii comune.

pune însă întrebarea dacă, în cazul acestei ipoteze extreme, nu riscăm să devenim prizonierii unor grave confuzii, dacă nu ne expunem, mai ales, riscului de a interpreta din punct de vedere logic categoriile estetice sau să interpretăm din punct de vedere estetic categoriile logice travestindu-le, deci, unele în altele.

Opera de artă supune lumea vizibilă comprehensiunii noastre, dar fără să putem spune că ea este un joc fără temeiuri în sensibilitatea noastră și nici că ea împrumută cunoașterii noțiunile sau reprezentările sale. Rămîne misiunea esteticii aceea de a plasa și investiga comparația formelor estetice și a formelor cognitive pe terenul însuși în care ele se află în contradicție pentru a determina obiectele ideale sau reale, sau pentru a formula semnificațiile globale ale experienței și a le pune sub o formă comunicabilă de la o conștiință la alta. Nu vom avea de comparat, se înțelege, o sferă pur subiectivă cu una pur obiectivă, dar comparația se va întemeia pe cele două căi de mediație între subiectivitate și obiectivitate. Vom considera mai întîi regulile intuitive de acțiune și modelele intuitive ale procesului, elemente care conferă conștiinței estetice capacitatea de a stăpîni obiectele, după care ne vom ocupa de sistemul de semne prin mijlocirea cărora conștiința estetică își face comunicabile temele.

Imaginația poate opera asupra legăturilor spațiale sprijinindu-se pe analogiile dintre o formă și alta, pe capacitatea noastră de a transforma o formă astfel încît să se ajungă la o altă formă. Acest mod de a opera potrivit rațiunilor morfologice și dinamice diferă de modul de a calcula și lucra al matematicianului care compune elemente dimensionalizate, transpus omogen din punct de vedere al ordinii și măsurii. El cere ca puterea noastră de a acționa să răspundă solicitărilor viziunii, și nu transformarea conținuturilor potrivit regulilor obiective

independente de acțiunea și de viziunea noastră. Să notăm că geometriile mai apropiate de intuiția morfologică păstrează încă ceva din acest mod de a opera, care servește cel puțin ca ghid, ca moment inductor față de momentele propriu zis matematice: astfel, simetria structurală a două triunghiuri drepte care compun un triunghi isoscel ne incită să le reducem unul la altul, să le facem să coincidă. Atunci cînd este însă vorba de triunghiuri oarecare, lipsite de proprietăți morfologice singulare, va trebui ca modul nostru de a proba să urmeze o ordine pur matematică, va trebui, deasemenea, să operăm cu dimensiunile-baze și dimensiunile-înălțimi. S-ar putea spune că „schema-formă", aceea a imaginației morfologice, se distinge de „schema-lege", aceea a construcției matematice, deși există o regiune a geometriilor intuitive în care ele pot intra în aceleași demersuri ale gîndirii.

Imaginația estetică este însă domeniul liberei desfășurări a „schemelor-formă". Exigența unei compoziții și a unei repetiții libere, necesitatea existenței unui raport clar de corespondență și de simetrie între părți — domină formarea figurilor estetice care satisfac valorile asociate posibilităților de construcție și capacității noastre de a vedea. Astfel se desfășoară lucrurile cînd motivele vegetale ale experienței noastre „se geometrizează" în figuri bine construite, cînd frunzele devin palmetă, cînd floarea devine rozetă; cînd, pe un plan mai formal, motivele de creștere organică se fixează în arabescuri și trec în planul secvențelor ritmice, al simetriilor și disimetriilor morfologice.

Dacă existența „schemelor-forme" pune, în general, în lumină puterea de construcție a „geometriilor estetice", condițiile formale ale percepției și comprehensiunii lucrurilor și proceselor sînt acelea care ne pot lămuri, la rîndul lor, în ceea ce privește raporturile artei cu anumite aparențe ale naturii fizice sau biologice.

Nu este necesar să ne gîndim la mișcarea particulelor de materie care constituie flacăra, sau la condițiile de emisie ale acestora, pentru ca percepția să sesizeze forma pregnantă a acestui eveniment care este „vîlvătaia", a acestor „perioade" care sînt nașterea și creșterea flăcării. Cu siguranță că această formă articulată a procesului interesează arta. Sau, atunci cînd asistăm la un dialog animat, nu facem altceva decît să integrăm într-o aceeași melodie spațio-temporală mișcarea argumentelor, replicile, ritmul sonor al vocilor și, în general, comportamentul fizic al celor doi actori. Acest proces temporal se dovedește a fi atît de puternic organizat, încît, asistînd la fazele sale inițiale, nu ne lipsește posibilitatea să ne formăm o imagine anticipativă a dezvoltării ulterioare sau, fără să cunoaștem limbajul în care se desfășoară dialogul, îi urmărim stilul general grație manifestărilor sale celor mai concrete. Dialogul formează o unitate pentru comprehensiune, în ciuda diversității agenților care contribuie la această unitate — unii corporali, alții spirituali — sau a proceselor angajate în construcția unității în discuție, unele de ordin logic, altele de ordin dinamic.

Se poate spune, astfel, că percepția nu atinge — sau nu are de-a face cu elemente spațio-temporale, cu lucruri pure, ci cu procese care sînt totalități articulate în spațiu și timp; ea atinge lucrul la nivelul formei [1]. Or, reprezentarea estetică presupune și se sprijină pe

[1] Așa cum arată E. SOURIAU, conștiința controlează însuși timpul după forme unitare care fac ca procesele, dezvoltările dinamice să treacă la starea de lucru, de conținut imediat al intuiției. „Există lucru pretutindeni unde, într-un cosmos, oricare ar fi, izolăm sistemele considerate de aici încolo ca întreguri, izolate de rest, înzestrate cu calitatea totalității... Oricît de simple progrese, sau procese de devenire, ar putea prezenta (orice considerație privind materialitatea fizică fiind lăsată de o parte) această obiectualitate... iată ceea ce nu este îndoielnic" (*L'avenir de l'esthétique*, p. 248—249).

un discernămînt foarte fin, pe o obiectivare adecvată a unor atari organizări și procese. În arta de tip clasic, suitele de obiecte în mișcare se pretează la a fi interpretate ca o mișcare, o temporalitate unică desfășurată în faze (pl. IV și V); arta modernă își pune în mod direct problema de a ne da, într-o intuiție unică, sentimentul unui proces care se desfășoară (pl. VIII sau X): în acest fel, arta modernă prelungește intuiția „formelor-proces".

Vom putea urmări această analiză a mijlocirilor formale și concrete ale artei invocînd — după mijloacele de care ea dispune pentru a controla obiectul — pe cele de care dispune pentru a se instala în sfera intersubiectivă: este vorba de domeniul expresiilor formale, al „semnelor forme" care fac gîndurile inteligibile comunicabile, fără ca arta să recurgă la logica enunțurilor explicite, a formulelor verbale. Structurile concrete ale cîmpului vizibil închid elementele unei semnalări implicite, și anume în măsura în care ele „se anunță" unele pe altele, așa cum întunecimea umbrei unei păduri anunță răcoarea acesteia. Arta picturală dispune de acest limbaj natural și mut, dar pe care îl umanizează introducînd semne veritabile. Schița, conturul unui obiect, de pildă, se află la punctul de întîlnire a două lumi și vorbesc un dublu limbaj: sînt forme legate și înlănțuite de alte forme naturale, dar ele își încorporează, deasemenea, gesturi care semnifică. Raporturile intersubiective propriu-zise ale conștiințelor sînt susținute prin limbajul natural al fizionomiilor, dezvoltat și comentat, într-un anume fel, prin atitudinile și conduitele semnificante. Or, arta picturală este, cu deosebire, o hermeneutică a fizionomiilor.

În legătură cu acest limbaj al „formelor semne", se poate spune că el caracterizează lucrurile și situațiile fără să le determine prin predicate definibile, că anunță stări aparente

prin alte stări aparente fără să „implice" și fără să recurgă la mediație, adică la legătura de la idee la idee. Limbajul „intrinsec" al picturii se sprijină pe bogatele posibilități ale acestor „forme-semne" — vrem să spunem, pe această parte a limbajului pictural care nu utilizează situații deja categorizate, subiecte și teme, dar care se sprijină pe legăturile formale. Rembrandt, de pildă, procedează în așa fel încît să intereseze privirea în raporturile formale, evocînd din punct de vedere pictural mișcarea unei gîndiri, a unei meditații (il. 6). Această ordonare a tonurilor și valorilor este aceea care susține aceste polarități, rupturi și legături, aceste accente și tăceri care au stilul unei gîndiri. Sau, altfel spus, gîndirea este ghidată prin expresia fizionomică ce se extinde de pe fețe asupra obiectelor înconjurătoare. Este vorba de o gîndire fără subiect, fără temă, fără normă sau directivă logică, dar care comportă legături precise: așteptări și răspunsuri; conflicte, progresiuni, hotărîri.

*
* *

„Forme-scheme", „forme-lucruri", „forme-semne". Acestea sînt determinările ultime pe care le poate atinge o fenomenologie ce caută bazele formale ale actelor estetice de comprehensiune. În aceste cadre, conștiința estetică poate controla experiența obiectelor ideale sau reale, căile unei comunicări, fără să fie nevoită să recurgă la regulile sau la legile, la semnele intelectului. O estetică formală va găsi deci principiile determinante ale artei într-un alt spațiu, într-o altă sferă de organizare decît cele în care logica

cunoașterii și le găsește pe ale sale[1]. Esteticile prea intelectualiste au căzut în greșeala de a fi voit să fundeze pe aceleași principii, formalitățile artei și ale cunoașterii, capacitățile de informare ale artei și acelea ale limbajului logic. Deasemenea, corespondențele care pot exista între experiențele artei și cele ale cunoașterii nu pot fi căutate la nivelele în care ele își primesc deplina lor determinare. Ele vor fi căutate în regiunile mai ambigui a căror experiență și existență precedă, dacă putem spune astfel, deplina specificare a intuiției estetice și a explicitării raționale : ne gîndim la schematismele generale ale imaginației sau la trăsăturile generale ale percepției, ale unei experiențe organizate ; ne gîndim, deasemenea, la semnificațiile neformulate pe care le poartă experiența culturală, și la care ne trimite orice informare specificată, indiferent că este de natură rațională sau de natură estetică.

Structurile ordonate și orientate pe care imaginația le desfășoară în cîmpul viziunii au o existență esențialmente ambigură, polivalentă, pentru că ele pot fi resimțite prin „schemele-forme" ale artei și pentru că pot fi luate drept baze figurative de către geometrie, primind funcția de „scheme-legi". Este vorba de două funcții eterogene, pentru că, așa cum am mai observat, „schemele-forme" au sens pentru

[1] O știință a formelor *proprio sensu*, căreia E. SOURIAU, în *L'avenir de l'esthétique*, îi indică principalele teme, ar avea drept domeniu de studiu alte determinații ale spațialității sau temporalității decît acelea care sînt prinse sub legalitățile și funcționalitățile științei. „Mediul determinant în care apar formele ideale grafic expresive, obiectul esteticianului, nu este mediul determinant în care apare și se plasează obiectul matematicianului" (p. 221). „Orice fenomen are propriul său profil — gîndește spiritul științific — dar, dealtfel, acest profil — această „schemă latentă" cum spune BACON — nu se confundă cîtuși de puțin cu legea pe care, pînă la urmă, urmează s-o pună știința" (p. 255).

variațiile morfologice libere ale artei, și că „schemele-legi" nu au sens decît prin corespondența strictă pe care matematicianul o stabilește între variațiile funcționale și creșterile măsurate pe figurile spațiului. Faptul că „schemele-forme" și „schemele-legi" au o referință comună la formele intuitive ale viziunii nu semnifică deci nimic mai mult și nimic mai puțin decît posibilitatea în care ele se găsesc de a se „sugera" unele altora în limite de precizie foarte largi. O legătură de „sugestie" a existat întotdeauna din antichitate și pînă în zilele noastre, între geometria figurativă și artă. În zilele noastre există o veritabilă întîlnire între figurile geometrice apărute prin operațiile de grupe, generînd formele prin deformări reglate pornind de la o formă inițială, și „formele în creștere" care apar în perspectiva cercetărilor artei abstracte : figurile lui Pevsner, de pildă, depun clară mărturie în legătură cu aceste întîlniri și sugestii[1].

Analogii de o natură comparabilă sînt posibile între artă și experiențele fizice sau biologice. Aceste științe nu se pot raporta la artă din unghiul explicațiilor lor cauzale și condiționale, așa cum matematicianul nu se poate raporta din perspectiva construcțiilor sale operatorii. Dar ele se înrudesc cu ale sale pe o bază empirică, prin referința lor la domeniile observabile care sînt întotdeauna, într-un anume fel, structurate pentru viziune. Organul viziunii este un instrument suplu cu multiple funcțiuni : este atent la procesele „molare", la aspectele de ansamblu ale unui organism aflat în repaos sau în mișcare ; dar el realizează, deasemenea, discriminări foarte fine, primește variațiile de tonalități și de valori prin care evenimentele energetice ne ating simțurile. Această laxitudine a

[1] BRION, *Art abstrait*, p. 163 și urm. — LE LIONNAIS, „La beauté en mathématique" (în *Les grands courants de la pensée mathématique*, p. 437), ne oferă o idee în legătură cu varietatea modelelor posibile ale unei „geometrii picturale".

efectelor vizibile explică împrejurarea că deplasarea modernă a temelor experimentale ale științei, care abandonează studiul substanțelor și forțelor molare pentru studiul proceselor fine, a putut găsi anumite ecouri în experiențele artei. Pictorul contemporan cu Leonardo da Vinci sau cu Rubens căuta, mai întîi, să stilizeze osatura statică sau dinamică a comportamentelor globale ale organismelor; el își punea următoarea întrebare : „În ce fel, din inegalitatea de greutate, se naște mișcarea în figura umană“ ?[1]. Pictorul secolului al XX-lea își pune alte chestiuni : ele vrea să capteze și să exprime pe cît posibil aceste vibrații și ritmuri care animă prezențele colorate, să dea o „reprezentare formală a spațiului întotdeauna în mișcare“ [2]. Obiectele tehnice care apar din știința energeticii exercită asupra sa o influență solicitantă [3].

Pentru a înțelege corespondențele artei cu științele naturii, nu este suficient să considerăm viziunea în funcția sa senzorială, de sensorium. Trebuie să considerăm, deasemenea, faptul că viziunea, așa cum am mai subliniat, dispune de un schematism de organizări și procese. Ea ne pune, astfel, nu în prezența unor stări inerte, ci în fața comportamentelor pe cale de împlinire. Ceea ce artistul cîștigă „deformînd“ figurile vii, este perceperea mai autentică a comportamentelor : schema picturală a animalului care își ia avînt este o mișcare care-i amintește originea și care tinde către un obiectiv, către un loc de împlinire [4]. Se va spune că aceste forme figurale ale proceselor au puțină importanță pentru cunoaștere, pentru explicația științifică. Să remarcăm, totuși, că există un registru vital, organic al existenței în care rațiunile unei activități se pot manifesta cu precădere la nivelul proceselor informate decît la nivelul secvențelor cauzale.

[1] RUBENS, *Traité de la nature humaine*, citat de CHARPIER și SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 228.
[2] DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstraite*, p. 121.
[3] DELAUNAY vorbește de „prisma electrică“ ca despre un prototip de vibrații radiante.
[4] LAPICQUE ne dă cîteva exemple de tratare picturală a mișcării *(Essais sur l'espaces*, p. 181—208).

Mișcarea vie integrează propriul său timp și se armonizează cu solicitările mediului înconjurător. Ființa vie este unită cu mediul său prin raporturi dialectice : ea nu este determinată în mod mecanic, prin stări anterioare, ci se află în stare de „așteptare“ față de posibilitățile situației. După cum observă Buytendijk, conduitele partenerilor angajați într-o luptă, într-un joc sau dialog, sînt din acest punct de vedere reciproce, astfel încît nu se poate urmări, de la unul la altul, o serie reflexă de stimulări și răspunsuri, ci că răspunsul anticipează, într-un anume fel, stimularea care o va confirma sau reorienta. Or, viziunea, care sesizează și înțelege procesele în dezvoltare, ne oferă mărturia cea mai fidelă a unor atari corespondențe : înregistrarea și proiecția filmologică a unei scene agonistice ne face să înțelegem acest stil de schimburi și de răspunsuri ; ea îl determină, într-adevăr, pe biolog să-și corijeze prejudecățile unei explicații prea mecaniciste, prea tributară teoriei reflexului condiționat [1].

Pentru a măsura contribuția pe care o viziune autentică o poate aduce în cunoașterea proceselor vii, ne-am putea gîndi la modul în care biologul sau psihologul includ în metodele lor momentul intuiției : comprehensiunea intuitivă a organizării constituie un moment prealabil care orientează analiza funcțională, o apără de construcții artificiale [2]. În general, ne-am putea

[1] BUYTENDIJK, *Traité de Psychologie animale*, pp. 209—216 și urm. Autorul comentează învățămintele pe care le aduc psihologului sau biologului unele filme referitoare la comportamentul animalelor angajate în luptă sau la subiecții umani angajați într-un joc, o partidă de tenis de exemplu.
[2] În acest fel, GOLDSTEIN caracterizează un moment al cunoașterii în care „ideea de organism“ trebuie să devină pentru noi „din ce în ce mai mult un eveniment trăit, un mod de a vedea“ *(La structure de l'organisme*, p. 313).

gîndi încă la orientarea modernă a analizei funcționale care înlătură explicația mecanică, *a tergo*, în profitul unei explicații care utilizează raporturile de cîmp [1]. Procesul trebuie să fie explicat pornind de la termenul către care tinde, ca și de la condițiile sale inițiale. Ceea ce ne aduce viziunea procesului sau viziunea estetică, sub lumina imediatității, sînt realități pe care cunoașterea le va regăsi, la rîndul său, la nivele funcționale mai bogate decît cele ale unei științe mecanice.

Legături de „sugestie", și legături mai strînse, de mutuală „orientare" pot exista între experiențele formale ale viziunii, ale artei, și cele ale cunoașterii, dar fără ca divergența lor de obiective să dispară. Sînt, desigur, motive suficiente care pun în lumină „contemporaneitatea" celor două demersuri. Am investigat însă aceste corespondențe plasîndu-ne exclusiv în perspectiva „conținuturilor" experienței. Există, fără îndoială, rațiuni de corespondență care nu pot fi înțelese decît dacă ne plasăm în unghiul de vedere al „subiectului" comun demersurilor artei și cunoașterii : această corespondență poate dobîndi sens, mai ales dacă înțelegem și considerăm structurile artei ca sisteme de semne. Aceste sisteme sînt instituite, evident, de către un subiect colectiv, un subiect cultural, care trăiește, în același timp, atît experiențele artei cît și experiențele cunoașterii. Fără ca aceste două limbaje, care traduc în modalitate proprie experiența care le particularizează, să fie construite în mod conștient unul în funcție de celălalt, și să fie tematizate printr-un sistem de gîndire care să le unească, ele pot, totuși, să reflecte, și unul și altul, un același sistem de semnificații și de valori.

Să luăm cîteva exemple din universul artei contemporane. Se știe că după impresionism,

[1] Acesta este proiectul dezvoltat de K. LEWIN, în *Principles of topological psychology.*

expresia picturală pare a se îndepărta de sentimentul esențelor încremenite, obiectiv stabilizate, orientîndu-ne spre sentimentul posibilităților în mișcare, al organizărilor care se nasc odată cu evenimentul. Chiar și procedeele de construcție alese de pictor, atunci cînd renunță la ordonările plastice și operează asupra rezonanțelor fine și multiple ale elementelor formale și colorate, marchează căutarea unui limbaj al evenimentelor, un limbaj al posibilităților. Între această evoluție a gîndirii și a limbajului pictural și aceea a altor gîndiri și limbaje există, desigur, multe analogii. S-ar putea invoca tema filosofică a existenței, temă care orientează reflecția spre situațiile emergente, de geneză, mai degrabă decît spre situațiile normalizate, stabilizate. În felul său, expresia literară traduce dezvoltarea acestei teme : ea își modifică stilul, dîndu-i o formă mai puțin concertată, mai puțin construită în raport cu expresia literară care prevala în secolul trecut, astfel încît să ne facă să resimțim presiunea insistentă a evenimentului. Ne-am putea gîndi, deasemenea, la climatul gîndirii științifice, care în locul necesarului introduce probabilul care a ieșit din stadiul în care realul se definea prin marile constante și ne atrage atenția asupra regularităților emergente din detaliul evenimentului.

Un anumit sentiment al „posibilului" sau al „existenței născînde" pare a se difuza în diferite regiuni ale gîndirii contemporane, pătrunzînd diferitele limbaje. Totul se petrece ca și cum experiențele efectuate în sfere foarte diferite ale activității umane se întrunesc, finalmente, în sfera unei experiențe globale, ca și cum s-ar forma o imagine cultural specificată căreia diversele limbaje de cultură îi reflectă sensul. Dacă am voi să aprofundăm, această ipoteză ne-ar conduce la o analiză a ideilor directoare în cultură, aspect pe care nu-l putem trata aici. Să remarcăm numai că ea lămurește această situație ambiguă a limbajului pictural

care, deşi autonom prin legătura sa cu intuiţiile viziunii, cu „formele-semne", nu participă mai puţin la o viaţă comună a limbajelor.

*
* *

A recunoaşte motivele directoare ale evoluţiei experienţei picturale a formelor, înseamnă a intra într-un domeniu în care se manifestă anumite dialectici ale experienţei. O dialectică majoră interesează raporturile artei cu sfera cunoaşterii : experienţa estetică extrage, din cîmpul comun al experienţelor care privesc structurile şi semnificaţiile, motivele pe care ea le subordonează comprehensiunii care îi este proprie : este vorba de modelele pe care le-am descris vobind de scheme, de procese şi de semne propriu-zis formale. Se va înţelege că arta formelor poate urmări sarcina sa formatoare fără ca niciodată să întîlnească ceea ce am numit categoriile determinării obiective, raţionale şi că ea poate întreţine, totuşi, raporturi indirecte de sugestie cu disciplinele raţionale pe baza indeterminată a realităţilor pe care le atinge sau semnificaţiilor pe care le exprimă. Am întîlnit însă, amestecat cu acest motiv dialectic, un altul care, opunînd de această dată experienţa estetică ei însăşi, o conjugă cu ea însăşi : această experienţă, într-adevăr, se dezvoltă pe un registru intermediar între relaţiile obiectelor şi experienţa semnificaţiilor sau valorilor.

S-a spus deseori că arta Renaşterii, care reîncorporează omul contextului tehnic şi social, se instalează într-un alt mediu de obiecte şi de valori decît arta „acosmică" a Evului Mediu. O distanţă de acelaşi ordin separă arta contemporană de artele clasice. Prima aduce la expresie o natură mai puţin distantă, mai puţin independentă de noi decît aceea pe care o cultivă artele mai vechi : o natură „posibilizată" prin intervenţia ştiinţei şi tehnicii. Ea exprimă, în acelaşi timp, o conştiinţă mai temporală a

fiinţei şi acţiunii : valorile posibilului mai degrabă decît existenţa încremenită şi normată.

Forma picturală se referă, totodată, ca „formă-schemă", „formă-lucru", la lumea obiectelor, iar ca „formă-semn" la lumea semnificaţiilor sau valorilor. Acest mod mixt de existenţă a formelor picturale ne trimite, fără îndoială, la funcţiile complexe ale spaţiului în care se înscriu iniţiativele congnitive, realizatoare, cît şi intenţiile noastre. Nu se poate presupune şi susţine că valorile cărora arta le dă formă sînt o reflectare simplă a unei lumi date de lucruri şi obiecte ; este exclus, în schimb, ca valorile exprimabile în registrul unei arte a formelor să se propună dintr-odată în pura lor idealitate, fără să fi frecventat domeniul lucrurilor şi formelor vizibile, fără să fie inserate în acesta. Pe de o parte, conştiinţa culturală dobîndeşte sensul posibilităţilor sale şi ale destinului său, în timp ce îşi formează instrumentele concrete ale puterii sale. Pe de altă parte, deopotrivă, conştiinţa estetică prelungeşte dialogul semnificaţiei cu domeniul cunoaşterii şi al acţiunii : ea operează în domeniul „formelor-valori" izvorîte din controlul omului asupra formelor obiectelor, manifestînd, în acelaşi timp, orientarea intenţiilor umane faţă de lumea obiectelor.

Să revenim acum la perespectivele generale pe care le deschide filosofia intenţionalităţii în artă. Vom regăsi această dialectică a mediatului şi imediatului care ne-a pregătit să ne punem problema experienţei estetice : am trecut de la caracterul imediat al intuiţiilor imaginante în domeniul mai mediat unde există experienţă, ucenicie în însuşirea formelor şi a semnelor. Această schimbare de perspectivă nu înseamnă că intenţionăm să introducem în domeniul formelor estetice noi categorii, identice cu cele ale cunoaşterii şi antagoniste în raport cu cele ale imaginaţiei. Aceasta înseamnă nu-

mai că, în ceea ce privește categoriile propriu-zis estetice, categoriile comprehensiunii formale, ele cer să fie considerate în perspectivele complementare ale imaginii pure și a modelelor de experiență. Este vorba întotdeauna de legătura intimă a formelor și a sensului : aceasta se naște în mod spontan din viața imaginației a cărei rațiune subiectivă și internă este. Dar ea găsește în experiența progresivă a formelor și a semnelor o condiție mai obiectivă, mai „impersonală", cu atît mai mult cu cît ea este mediată de existența obiectelor și prin experiențele culturii. Aceasta nu înseamnă însă a epuiza problema raporturilor dintre condițiile subiective, imediate, și condițiile obiective sau mediate ale existenței formelor semnificante, cît de a o plasa pe terenul intuițiilor, percepțiilor comprehensive, pe terenul cunoștințelor. Imaginația nu intuiește fără să construiască, fără să opereze.

În acest sens ea se leagă de modurile obiective ale actului de construcție și de producere, tot atît cît poate fi legată de modurile obiective ale cunoașterii. Asupra intervenției *praxis*-ului în artă ne vom îndrepta atenția în cele ce urmează.

III. SFERELE NATURALE ȘI SFERELE ARTISTICE ALE ACȚIUNII. OPERA PICTURALĂ ȘI CATEGORIILE PRAXIS-ULUI

Descriind caracterele imaginii picturale, vom observa că aceasta diferă de orice imagine spontană prin însăși natura *analogon*-ului său pe deplin structurat, structurare care a fost realizată în funcție de un sens. Demersul care amenajează spațiul reprezentării picturale nu poate fi considerat ca un demers secund, succedînd celor intuitive și comprehensive prin mijlocirea cărora conștiința percepe semnificațiile reprezentabile, ci, mai ales, ca un demers inițiator care influențează semnificația. Ar însemna să mergem prea departe în sensul „platonismului vulgar", presupunînd că forma, sau semnificațiile și imaginile care o însoțesc, ar preexista operei de artă așa cum un model preexistă realizărilor care pornesc de la el. Artistul însuși ne amintește, atunci cînd se referă la arta sa, că opera este, mai întîi, un obiect pe care îl lucrează. El controlează, astfel, o materie care cedează formei pe măsura ce o tratează, în așa fel încît să capteze o semnificație susceptibilă să apară în actul însuși de explorare a formelor născînde : Însuși Delacroix — unul dintre cei mai înverșunați adversari ai celor ce reduc opera la o îndeletnicire artizanală, și unul dintre cei mai dispuși să gîndească și să afirme că opera se naște dintr-o Idee directoare, dintr-o viziune prealabilă — subliniază în *Jurnalul* său importanța modului de a

face şi de a realiza în dezvoltarea acestei viziuni [1].

Procesul de realizare a operei picturale înseamnă mai mult decît dezvoltarea în spaţiu a unei unităţi ideale care ar exista cu totul în afara acestui spaţiu: acest proces deţine ceva din experienţa care îşi are obîrşia în însuşi spaţiul pe care pictorul îl organizează, prin tentative şi revizuiri succesive. Un pictor contemporan afirmă, în acest sens că „punctul de plecare este suprafaţa pe care trebuie s-o însufleţim — pînză sau foaie de hîrtie — şi prima pată de culoare sau de cerneală, pe care o aruncăm pe această suprafaţă: efectul şi aventura ce rezultă de aici. Această tuşă, pe măsură ce este îmbogăţită şi orientată, este aceea care trebuie să conducă întregul efort" [2]. Că aceste geneze formale comandă şi domină organizarea finală a operei, ca în artele non figurative, sau că ele compun cu intenţia de a reprezenta cutare obiect şi de a simboliza cutare idee — ca în artele figurative — acest efort realizator poate fi considerat ca un moment indispensabil al experienţei estetice. Dar aceasta, cu atît mai mult cu cît nu se poate vorbi de „semnificaţie" în accepţia estetică a termenului, decît dacă această semnificaţie şi-a găsit forma care o spaţializează: opera îşi dobîndeşte sensul în măsura în care elaborarea formei merge înaintea acestuia, şi a putut să întrunească aceste totalităţi efective, aceste intenţii ale gîndirii, imaginile implicite sau explicite ale lucrărilor sau ideilor, tot ceea ce poate fi desemnat ca fiind conţinutul sau sensul operei.

[1] În opera citată a lui DELACROIX (*Journal*, 27 Janvier 1847, t. I, p. 174) se poate citi: „În pictură, execuţia trebuie să ţină întotdeauna de improvizaţie, ...creaţia pictorului nu va fi frumoasă decît cu condiţia ca aceasta să se abandoneze puţin, să găsească lucrînd".

[2] Jean DUBUFFET, *Notes pour les fins lettrés* (citat de către CHARPIER et SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 708).

Dealtminteri, mărturiile pictorilor ne atrag în mod deosebit atenţia asupra demersului care merge de la formă la sens: pe parcursul înlănţuirii motivelor plastice, ne spune Paul Klee, se nasc comprehensiunile cele mai intuitive, cele mai secrete, cele mai „iraţionale" ale artei: „iraţionale", cu siguranţă, pentru că limbajul care le exprimă nu poate fi limbajul formulelor, ci acela al formelor [1]. Un demers îndreptîndu-se de la formă la sens nu e cituşi de puţin paradoxal pentru artă: o atare situaţie constituie însăşi garanţia indispensabilă pentru ca sensul să respecte condiţiile de imanenţă care îl menţin în cadrul estetic.

Faptul că arta ţine de natura intuiţiei, a comprehensiunii, nu trebuie să ne facă să uităm că ea este, în primul rînd, o „practică" a formelor, o dispunere constructivă a puterilor formative. Această proprietate a artei interesează, mai întîi, economia însăşi a operei, legea dezvoltărilor sale în timp şi în istorie. Dar ea interesează, deasemenea, filosofia artei: împrejurarea invită filosoful să situeze arta nu numai în perspectiva conştiinţei intuitive, comprehensive, ci şi în perspectiva conştiinţei active, *praxis*-ului.

Pentru a gîndi opera picturală ca operă, accentul va trebui pus asupra activităţilor formatoare din care izvorăşte, care o instalează şi care, pentru a spune astfel, o întreţin în existenţă. Considerarea operei ca reproducere a modelelor reale sau ca manifestare a reprezentărilor sau ideilor — ceea ce ea este nu-

[1] „În măsura în care eşti stăpînul acestor mijloace" (ale jocului liniilor, valorilor culorilor) „poţi fi sigur de a conferi lucrurilor o asemenea soliditate încît acestea pot dobîndi dimensiuni noi, mai îndepărtate de înţelegerea conştientă...", „Din înlănţuirea plastică se naşte subiectul, în măsura în care le va fi cu putinţă unor anumite elemente să-şi depăşească ordinea lor generală, ... pentru a se ridica împreună spre o nouă ordine şi a compune o formă care s-a convenit să fie numită figură sau subiect". (citat de Charper şi Seghers, *op. cit.*, p. 605).

mai în parte — ne-ar putea face să uităm sursele active ale existenței picturale. Opera este o înlănțuire de materiale cărora ea le dă formă, o „compoziție", și exprimă, înainte de toate, prin această compoziție [1]. Mai mult încă, opera este o prezență vie, care afectează sensibilitatea datorită mișcării creatoare înscrisă în ea. Modul de „a face" al pictorului se resimte în accente, în modul de abordare a formelor, în racursiuri și insistențe voite : pentru a relua metaforele care apropie pictura de artele formale, cum ar fi muzica, s-ar putea spune că pictorul este, totodată, „compozitorul" și „executantul" operei picturale. Pe de altă parte, momentul în care proiectul estetic prinde formă, se înscrie în spațiu și devine operă, este momentul decisiv, singular, acela în care virtualitatea devine act. Istoricul de artă ne va aminti că disciplina sa nu se interesează de înlănțuirea ideilor, reprezentărilor și proiectelor care ar domina operele singulare ; ea vizează, înainte de orice, succesiunea însăși a acestor existențe singulare, a experiențelor care dezvăluie, fiecare în parte, o apropiere originală a spațiului și formelor [2].

Opera picturală poate fi considerată, prin urmare, ca punctul de aplicare al actelor și experiențelor care tind la compoziție și expresie; aceste experiențe pun în mod concret în contact formele și semnificațiile ; opera își definește sensul pe măsură și în același timp ce-și delimitează spațiul. Prin aceste aspecte, ea relevă o funcție a conștiinței care este

---

[1] Cum spune HUYGHE : „De mult timp s-ar fi putut vorbi de compozitor de pictură, tot atît de firesc ca despre un compozitor de muzică, dacă marele public n-ar fi fost obsedat, obnubilat de echivocul realismului" *(Dialogue avec le visible"*, p. 222).

[2] FOCILLON, în *La vie des formes*, p. 2 și 3, spune: „Opera nu este urma sau curba artei ca activitate, ea este arta însăși" — „Pentru a exista trebuie ca ea" (opera de artă) „să se separe, să renunțe la gîndire, și să intre în întindere, trebuie ca forma să măsoare și să califice spațiul".

praxis, mai curînd decît gîndire, cugetare. Într-adevăr, filosoful va vorbi și se va referi la *praxis* în scopul de a ne atrage atenția asupra unei activități care își realizează sensul și intenția în planul unui mod de a face, și nu în planul cugetării și al formulelor gîndirii discursive. Stilul însuși al progresiilor acestei activități va fi dominat de ritmul realizărilor, de obstacolele și de punctele de sprijin pe care le vor întîlni în materie, în lucru : ea, activitatea la care ne referim, va proceda prin încercări redresate mai degrabă decît prin ipoteze infirmate sau validate, va cuceri sensul în contact cu obiectele lucrate și cu situațiile controlate, și nu la nivelul formulărilor schimbătoare. Or, stratul *praxis*-ului trebuie considerat și înțeles, în contradicție cu stratul *logos*-ului, ca una din bazele fundamentale ale experienței umane ; ea înglobează toate cunoștințele pe care le obținem cu privire la lucruri făcîndu-le „disponibile", sau cunoștințele pe care le dobîndim cu privire la existențe prin „frecventare", stabilind cu ele raporturi de ordinul acțiunii și reacțiunii de ordinul acțiunii mutuale. Este vorba de o funcție foarte largă a experienței, funcție la care perspectivele artei pot, fără îndoială, să contribuie prin specificarea ei, arătîndu-ne în ce fel *praxis*-ul artei se situează în marele domeniu al *praxis*-ului uman.

Putem prelungi comparația între experiențele artei și domeniul *praxis*-ului observînd că, în general, un *praxis* are în serviciul său o tehnică : *praxis*-ul este o experiență activă înzestrată cu o instrumentație. Fără să recurgem la exemple împrumutate din tehnologia științei, exemple care ne-ar rătăci în măsura în care ne îndepărtează prea mult de experiența normală, vom putea ilustra aceasta rămînînd în sfera practicilor comune. Anterior științei, umanitatea a dezvoltat o cunoaștere de fapt a principalelor proprietăți ale substanțelor, coloranților, metalelor, grație activității chimiști-

lor, boiangiilor, turnătorilor. Orice *praxis*, orice experiență activă se intensifică atunci cînd trece în planul unei experiențe susținute de tehnică. Arta picturală, în particular, este o tehnică pusă în serviciul experimentării anumitor materii, dar ea este, cu deosebire, o tehnică în serviciul unei viziuni. Descoperirea și utilizarea picturii în ulei a constituit ocazia cunoașterii proprietăților materiilor transparente ; dar ea a constituit, în același timp, ocazia unei transformări a viziunii picturale : prin mijlocirea acestei tehnici, pictura a învățat să înțeleagă legăturile eclerajelor cu materiile, a început să conceapă noi organizări ale lumii vizibile. Atunci cînd ne referim la *praxis*-ul pictural ca la o cucerire activă a organizărilor semnificante, ca și atunci cînd referindu-ne la ea, avem în vedere utilizarea anumitor instrumente și materii, nu vorbim în mod necesar de două practici cu totul independente : ele sînt unite, într-adevăr prin marele cerc care unește orice investigație activă cu tehnicile care o facilitează sau o provoacă.

Opera de artă este *praxis* ca inițiativă creatoare de forme și sens și, deasemenea, ca dispunere de tehnici care susțin această inițiativă. Ea se poate afla, de asemenea, în legătură cu marea sferă a experienței umane, întrucît relevă aspectul unei cunoașteri izvorînd din acțiune, din însușirea activă a mediului natural și uman, susținută fiind, în anumite cazuri, prin dispozitive tehnice. Să observăm că această comparație poate avea mai mult decît o semnificație teoretică : ea poate avea o semnificație istorică, pentru că influențele se exercită între anumite actualități ale *praxis*-ului pictural și anumite actualități ale *praxis*-ului cultural : între aceste două tipuri de experiență circulă modele și scheme. A existat un moment în pictura contemporană în care arta a căutat să controleze sub raport plastic valorile mișcării și ale devenirii, în același timp în care

civilizația socială și tehnică își propunea, la rîndul ei, să controleze mișcarea și viteza. Este vorba, mai ales, de pictura anilor 1910, de operele unui Roger de la Fresnaye, Delaunay și ale cubiștilor, care datează din această epocă. Subiectul lor preferat este interpretarea plastică a formelor crescînde sau alunecînd în lumină. Or, aceasta era deasemenea, epoca în care civilizația producea obiecte care întruneau proprietățile formei și ale mișcării ; momentul marilor arhitecturi metalice care capătă un sens și o direcție ascendentă, momentul automobilului și avionului pe care le vedem în mișcare și care permit vederea lucrărilor în mișcare [1].

Aceste exemple sau altele asemănătoare, ne trimit la probleme de același ordin cu cele pe care ni le puneam în capitolul precedent, și anume cu privire la înrudirile, fenomenologice și istorice, existente între formele artei și formele intelecției. De astă dată însă, termenii comparației sînt *praxis*-ul care organizează forma estetică și *praxis*-ul care amenajează, în jurul nostru, lumea umană. Așa cum sîntem înclinați să considerăm, contactul dintre formele estetice și formele intelectuale n-ar avea sens decît dacă se acordă suficientă atenție polarității și eterogenității celor două moduri de experiență. Este vorba, desigur, de o problemă asemănătoare apropierii și diferențierii pe care ne-o propune acum *praxis*-ul : pentru a nu risca să fie înșelătoare, analogiile dintre for-

[1] Pierre FRANCASTEL ne-a făcut să înțelegem că mișcarea și viteza pot fi valori comune atît tehnicii cît și artei. „Punțile de legătură cu Renașterea sînt rupte, întrucît valorile care îi interesează pe artiști — ritm, viteză, deformări, plasticitate, mutații, transferuri — coincid cu formele generale ale activității fizice și intelectuale ale timpului nostru, și se opun, dimpotrivă, cu violență tuturor aspirațiilor societăților izvorîte din Renaștere : stabilitate, obiectivitate, permanență" (*Peinture et société*, p. 253).

mele naturale și cele estetice ale praxis-ului trebuie să fie îndeajuns de precizate.

Să rezumăm : opera picturală se include, prin anumite din proprietățile ei, în categoria *praxis*-ului : ea este un mediu de intuiții integrate prin mijlocirea unei organizări elaborate și construite ; ea reține, în însăși organizarea sa, ceva din organizarea actelor care au generat-o ; organizările pe care ni le prezintă sînt, cel puțin în parte, tributare tehnicilor care-i permit construcția. Anumite analogii se impun, fără îndoială, între activitățile ce se situează la izvorul operei de artă și activitățile care ne permit să înțelegem lumea inventînd obiectele, controlînd și reglînd situațiile.

Cu toate acestea, *praxis*-ul artei apare ca distinct, prin obiectivele și normele care-l particularizează, în marea sferă a experiențelor active. Plasîndu-ne în perspectiva activităților naturale care formează obiecte sau informează mediul uman, putem semnala deja existența polarității valorilor practice utilitare, și a valorilor estetice. Fabricînd unelte și obiecte, legături spațiale sau temporale, activitatea pe care omul o exercită în lume, introduce mărturii ale prezenței subiectului : este vorba de norme vitale sau spirituale ale actului, de gesturi expresive și totodată formatoare, de direcțiile acțiunii ele însele înscrise în legături spațiale și temporale. În această măsură, formele generate de *praxis*, în general, își dublează realitatea lor fizică cu o realitate estetică. Dar acest lucru se întîmplă numai atunci cînd opera de artă există ca un obiect autonom, ca un corelativ direct al puterii și al voinței formatoare, cînd *praxis*-ul se convertește în întregime într-o inițiativă estetică, inițiativă ce trebuie considerată, deopotrivă, creație și mărturie. În acest fel vom putea urma căile de tranziție între *praxis*-ul natural și *praxis*-ul artistului.

★

Cîmpul natural al *praxis*-ului este lumea devenită disponibilă pentru acțiune. Dealtminteri, lumea poate fi disponibilă în mai multe feluri, și anume prin obiectele pe care le configurează tehnica și acțiunea noastră, prin situațiile generate de raporturile noastre active cu domeniul socialului *(socius)* în care ne controlează conduita și gesturile de expresie. Toate aceste disponibilități introduc în experiența formelor, reguli, norme, amplificînd experiența noastră formală în genere. Dar cadrul disponibilităților în discuție privesc arta numai sub aspectul și în măsura în care conștiința noastră vitală sau spirituală ni se impune ca sursă de organizare ; în măsura în care subiectul se găsește direct angajat, prin mișcările și prin intuițiile sale, în geneza formelor și în consolidarea normelor. Pentru că, în acest caz, conștiința estetică le poate lua în seama sa, prelungind în formele artei scopul actelor sau motivația acțiunii noastre.

★

Vom putea ilustra aceste teze insistînd asupra comparației dintre dispoziția noastră tehnică și dispoziția vitală sau spirituală, organică, a formelor lumii. Există o complementaritate, mai degrabă decît o identitate între aceste două moduri ale *praxis*-ului, pentru că tehnica tinde să separe condițiile obiective, fizice ale eficacității unui proces de schemele de acțiune pe care le suportă propriul nostru corp ; pe cîtă vreme, dispoziția noastră organică a lumii menține formele în vecinătatea puterilor corpului nostru. Actul de lansare din avion a unei arme, de exemplu, dezvăluie stilul desfășurării gestului, înscriindu-l clar în spațiu. Arta clasică exprimă bine valoarea estetică a relației dintre gest și unealtă, încorporată conștient în spectacolul estetic, ca imagini ale finalităților

actului organizat. Dar o armă tehnică de propulsie se va îndepărta de valorile estetice, cu atît mai mult, cu cît se va îndepărta de valorile organice. În general, formele care sînt prea specific tehnice, care evocă înlănțuirea exactă a pieselor acționînd una asupra alteia prin inerție, sînt puțin propice impresiei estetice, pentru că le lipsește acea aparentă disimetrie, acea vizibilă orientare, acel grad de libertate care particularizează actele vii [1].

S-ar mai putea spune că, între agent și scop, actul estetic introduce un raport care este din punct de vedere categorial diferit de raportul pe care-l instituie actul tehnic : cînd există un cadru tehnic, cînd acțiunea noastră se sprijină pe unealtă, raportul instrumental al condițiilor și consecințelor se intercalează între intervenția agentului, actul mîinii și scop. Între actul mîinii care apasă asupra ei și starea proiectată a obiectului pe care îl ridică, pîrghia intercalează condiționările mecanismului său. Dimpotrivă, arta restaurează proximitatea actului și a imaginii scopului : mîna lucrează în acord cu viziunea astfel că actul desenează, dincolo de obiectele pe care le formează, rațiunile formale care le fac inteligibile ; și că, reciproc, mișcarea formatoare, dinamismul actului devine inteligibil pentru viziune în și prin forma produsă. Reușitele supreme ale desenului — să luăm, de exemplu, un desen de Matisse — valorează tocmai prin această prezență directă și transparentă a capacităților mîinii în forma pe care o produce : mîna este aceea care servește gîndirea, ea este gîndire. Dar, deja, o realizare comună a tehnicii se va apropia de imaginea

[1] Experiențele *Psihologiei formei* referitoare la modul în care aprehendăm configurațiile vizibile, n-au atins în suficientă măsură fără îndoială, problema distincției dintre formele tehnice și formele estetice. Totuși, o lucrare a cercetătoarei CAMPBELL-FISCHER *(Factors which work Towards unity or coherence in visual designs)*, arată destul de bine că formele foarte ajustate și bine repartizate dar lipsite de viață, pot produce o impresie inestetică.

estetică în măsura în care va lăsa să se întrevadă acest mod de finalitate, proximitatea actului și desenului : o oală, în care actul olarului se întrevede în regularitățile și iregularitățile înseși ale formei, este „umbra", „anunțul" unei realizări estetice.

Formele izvorîte în sfera *praxis*-ului se apropie încă de formele artei în măsura în care depășesc destinul formelor pur instrumentale, ce rămîn inserate în ciclul natural de cauze și efecte, și care aderă la comoditatea utilizării, în măsura în care ele apar la nivelul formelor — simboluri. Pentru că, atunci cînd ele amintesc o experiență, cînd anunță un proiect sau fixează o valoare, nu lumea materială este aceea care devine disponibilă pentru noi, ci însăși temporalitatea noastră mediul nostru de existență, intențiile noastre.

„Figura magică" se situează aproximativ la nivelul în care *praxis*-ul orientat spre lucruri se convertește într-un *praxis* orientat spre orizontul posibilităților. Socotim că aceasta este rațiunea secretei înrudiri dintre formele magice și formele estetice. Omul conservă obiectele magice, dar nu în felul în care păstrează uneltele, și anume cu scopul de a se servi de ele. Nu le conservă însă nici în felul în care o face cu operele de artă, adică pentru individualitatea lor spirituală, ci mai degrabă pentru a fixa permanența unei forțe [1]. Formele magice fixează ideea unei forțe păstrînd modelul unui act sau virtuțile unui agent. În acest fel ele introduc în domeniul vizibilului valorile de „esențialitate" și schițează genul de figurație care „caracterizează" și sublimează figuratul.

[1] Henri WALLON ne atrage atenția asupra funcției „simulacrelor" care, în general, aderă la un obiect utilitar, care îi figurează virtuțile și care sînt păstrate ca substraturi ale acestor virtuți : în această categorie intră figurile care ornează un sceptru, prora unei corăbii sau ramele acesteia ; ele se găsesc la jumătatea drumului dintre lucru și simbol, care dezvăluie o existență desprinsă de aceea a lucrului *(De l'acte à la pensée*, p. 196).

Acestea sînt, de fapt, valorile de „caracterizare" care fac atît de pregnante pentru viziune produsele unei arte puse în serviciul magiei. Opera de artă se situează dincolo de opera magică, ea este prezența individualizată a unui motiv spiritual. Dar ea se află la extrema disponibilității care schițează deja figura magică : ea comemorează și idealizează momentele excepționale ale experienței concret trăite ; ea permite conștiinței, sprijinindu-se pe formele create, să domine fluxul timpului natural, să fixeze în afara timpului permanențele spirituale.

Să rezumăm deci : în experiențele active prin mijlocirea cărora intrăm în stăpînirea lumii spațiale și-i dăm formă, în dezvoltarea *praxis*-ului orientat spre lume, se pot găsi anumite elemente proprii experienței estetice. Pentru a atribui această funcție *praxis*-ului natural este necesar, totuși, să-l considerăm mai puțin în scopurile, cît în formele sale, mai puțin în rezultatele obiective pe care le produce, cît în raporturile pe care le întreține între subiectul care acționează și obiectul acționat. *Praxis*-ul generează motive estetice în măsura în care acțiunile noastre producătoare de obiecte și unelte, acțiunile noastre reglate din exterior, reîntîlnesc spontaneitatea mișcării, a gestului vital ; în măsura în care tratarea obiectului prin intermediul mîinii favorizează activitatea gratuită a mîinii, impunînd obiectului ritmul și stilul său ; în măsura în care lucrul izvorît din munca umană devine mărturia scopurilor omului, el se sustrage funcției sale utilitare pentru a juca un rol simbolic. Pentru că întreține raporturi strînse între viață și materie, subiectivitate și spațiu, *praxis*-ul natural devine sursă de valoare estetică : nu latura sau aspectul său tehnic intră în discuție, ci faptul că actul tehnic intră în rezonanță cu conduitele noastre gratuite, creatoare sau simbolice.

Aceste considerații pot fi extinse, fără îndoială, dincolo de aspectul *praxis*-ului natural pe care l-am cercetat pînă în acest moment, adică dincolo de raporturile dintre subiect și obiectele sau uneltele pe care le fabrică. În general, experiența activă a omului acoperă o întreagă sferă de „comportamente" prin care omul intră în stăpînirea spațiului și intră în comunicare cu alți subiecți. În același timp în care ele impun actelor noastre o regulă, o normă de dezvoltare, atari comportamente fixează în spațiu coordonatele acțiunii noastre, sau semnele directe ale conduitei noastre expresive. Spațiile normate și spiritualizate prin semnele acțiunii umane sînt, în primul rînd, acelea care pot interesa o artă ca pictura, care din organizarea însăși a formelor în spațiu își extrage cea mai mare parte din expresiile și simbolizările sale. Dar nu scopurile în sine ale comportamentului, și nici rezultatele atinse prin acțiunea umană vor interesa cu precădere arta. Interesul ei se îndreaptă asupra trăsăturilor de organizare pe care comportamentul uman le imprimă asupra legăturilor spațiului vizibil : *praxis*-ul natural este condiție a artei tocmai prin corespondențele pe care le stabilește între formele subiective și formele vizibile.

Dimensiunile spațiului estetic, așa cum am avut deseori ocazia să subliniem pe parcursul acestei lucrări, nu echivalează cu dimensiunile fizice simple, sau geometrice, ale spațiului vizibil. Ele sînt, prin excelență, dimensiuni „axiologice" care corespund direcțiilor comportamentului nostru, orientării scopurilor și intențiilor noastre. Se știe, de altfel, că pentru pictor, profunzimea este dimensiunea apropiatului și îndepărtatului, și că înălțimea este dimensiunea efortului, avîntului. Acestea sînt întotdeauna categorii „psihologice" sau „axiologice", și nu categorii „geometrice" sau „fizice", pe care trebuie să le aplicăm analizei vectorialităților, legăturilor dinamice ale spațiului estetic. S-ar putea propune, de exemplu,

o distincție între „direcție“ și „orientare“, distincție care nu are nici un sens în afara spațiilor comportamentelor noastre. Un spațiu în care n-ar figura decît repere de situație, de dispunere, ne-ar permite foarte bine să ne „dirijăm“ ; dar un spațiu ale cărei puncte diferite sînt afectate de diferite potențialuri de valoare, interesează în mod diferit tendințele noastre vitale sau spirituale : mai mult decît ne dirijează, el ne „orientează“, ne furnizează motivele fixării privirii aici, mai mult decît acolo, etc. Pictura ne pune la îndemînă echivalentul foarte simplu, dar fundamental al opoziției categoriilor de „direcție“ și „orientare“ : ea ordonează spațiul vizibil prin dispunerea obiectelor și alinierea acestora în lărgime și profunzime. În afară de aceasta, pictura polarizează spațiul, fie prin opoziția culorilor vii sau reci, fie prin opoziția valorilor luminoase sau obscure, care „orientează“ în chip firesc viziunea. Nu vom intra însă prea mult în tratarea problemei relative la vectorialitățile spațiului estetic : vom observa numai că aceste vectorialități marchează punctul de contact al relațiilor spațiului cu „sensul“ conduitelor noastre.

Nu trebuie să considerăm însă că motivele biologice sau psihologice generale care particularizează legătura conștiinței cu spațiul, legături de tipul celor pe care le-am citat vorbind de „direcții“ și „orientări“, ar fi singurele care dau relief viziunii estetice. Se poate afirma că, într-adevăr, în formele estetice, în legăturile și relațiile acestor forme cu spațiul, se manifestă stilurile, normele comportamentului uman, sensibile dealtminteri la variațiile culturii. Aptitudinile omului, modul în care activitatea sa dispune de spațiu, apar în legăturile sale cu lumea vizibilă. Nimic, așadar, surprinzător în faptul că arta pictorului, sensibilă la aspectele fizionomice ale lumii vizibile, ne prezintă, în tratarea însăși a formelor și spațiului, ca imagine nuanțată, „cifrul“ anumitor categorii de comportament. Dacă am dori să com-

parăm, de exemplu, spațiile Renașterii florentine (il. 1) cu acelea ale picturilor baroce (il. 4 și 5), diferențele pe care le-am observa ar putea simboliza straturi și nivele foarte complexe ale comportamentului uman. În operele Renașterii, figurile sînt foarte clar delimitate prin intervale și legate prin direcții precise și aproape geometrizate. În operele picturii baroce, contururile sînt mai puțin precizate, mai înmuiate, iar vectorii care le leagă sînt mai dinamici.

S-ar putea spune că pictorii Renașterii și picturii barocului ne dezvăluie nivele spirituale diferite ale comportamentului uman în spațiu : dominantele intelectuale proprii unei conduite net dirijate prevalează la primii, dominantele vitale proprii unei conduite încărcate de tensiuni și impulsuri prevalează la ceilalți. S-ar mai putea spune încă, într-adevăr, că modurile de comportament schematizate și stilizate sub exigențele celor două tipuri de artă au o semnificație „etică“ diferită. Prin modul însăși, în care formele Renașterii se instalează și se delimitează în spațiu, ele evocă o etică a actelor moderate, a atitudinilor reținute. În timp ce existențele ce populează spațiile baroce și care participă la legăturile dinamice ale acestora, trăiesc într-un regim de tensiune, un regim exaltat al acțiunii. Așadar, pentru a căuta în spațiile pictorului ecoul formelor și semnificațiilor comportamentului uman, trebuie să dăm acestuia o valoare completă, totală. Trebuie să ținem seama nu numai de legăturile biologice și tehnice ale omului cu mediul său natural, ci, mai ales, de legăturile omului cu mediul său moral și spiritual. Toate mediațiile pe care experiența activă a omului le introduce între conștiință și lume își au propria lor semnificație și devin, prin aceasta, surse ale valorii estetice.

Am încercat să înțelegem în ce fel activitățile umane care creează obiecte sau care organizează spațiul pot furniza modele construcțiilor picturale. Ele o fac în măsura în care,

urmărind scopurile naturale ale acțiunii, generează structuri îmbogățite prin prezența subiectului care acționează. Aceste structuri intră în concordanță cu normele vitale sau spirituale ale acțiunii noastre. Se înțelege că, în acest fel creațiile pictorului au drept scop să ridice la nivelul cel mai ridicat corespondența formelor și a structurilor spațiale cu intențiile activităților noastre și că ele pot prelungi, astfel, realizările spontane ale *praxis*-ului. Pictorul detașează formele de valoarea lor utilitară, pentru a face din ele mărturii directe ale puterii și voinței noastre. El operează asupra spațialității și o reconstruiește în așa fel încît aceasta să se ofere imaginației ca o pură rețea de legături și de căi. În acest fel, creația picturală poate fi concepută ca fiind, totodată, o continuare și o sublimare a demersurilor *praxis*-ului natural.

În linii generale, trecerea experiențelor *praxis*-ului natural în experiențele formatoare ale artei ni se dezvăluie ca o interiorizare a motivelor acțiunii : structurile nu mai servesc ca termeni intermediari între acțiunile noastre și lumea reală, ci permit valorilor acțiunii noastre să se exteriorizeze. Este vorba de o conversiune analoagă aceleia care marchează trecerea structurilor cunoașterii la acelea ale artei : formele artei nu mai sînt instrumente ale concepției, dar ele permit exercițiul pur al intuițiilor noastre comprehensive. În același fel, arta îndepărtează utilizarea practică a formelor care devin mijlocirile creațiilor pure. Trebuie să înțelegem acum în ce fel creația picturală ni se relevă ca un mod sublimat al acțiunii, și în ce fel ea înscrie în spațiul vizibil scheme formatoare pure, intențiile pure ale activității noastre.

★

Construcția picturală are ceva din particularitatea unei acțiuni pe deplin creatoare. Nu este posibil, sub pedeapsa idealizărilor facile, să o separăm de regimul acțiunii, care presupune o materie, un conținut asupra cărora să opereze. Este însă vorba de o acțiune sublimată, care, între agent și ceea ce este acționat, stabilește raporturi intime, directe. Pentru a înțelege o atare situație, să facem o comparație între munca poetului cu limbajul și munca pictorului cu formele spațiale. Construindu-și un limbaj rar și artificial, poetul ridică limbajul curent, comun, la o formulă mai profundă, originară, a limbajului : la o formulă desprinsă de utilizarea imediată, informațională și care stabilește legături cu sfera sensibilității și exprimării spontane. În același fel, pictorul depune o activitate care se desprinde de obiectivele utilitare ale acțiunii și în care trec, dimpotrivă, motivele cele mai pure, cele mai esențiale ale acțiunii și creației. La nivelul artelor care construiesc și în particular, la nivelul picturii, *praxis*-ul natural se convertește într-un *poiesis*, într-o acțiune care deține un rol mediator între valorile subiectului și obiectul creat. Acest *poiesis* este termenul care, în spiritul său, se înrudește cu „poezia" literară.

Să observăm că această analogie nu presupune cituși de puțin identitatea temelor : ea nu semnifică deloc că pictorul trece în creațiile sale valorile și expresiile pe care poetul le trece în limbajul său. Dimpotrivă, analogia semnifică doar că valorile care trec în *poiesis*-ul pictorului sînt legate de spațiu și de acțiune într-o manieră atît de originară și exclusivă pe cît sînt valorile poetice pentru semnele și mișcarea limbajului verbal. Aceasta înseamnă a spune însă că *poiesis*-ul pictorului face să treacă în lucrul spațial, semnificații care n-ar putea fi traduse în alt limbaj decît acela al formelor plastice.

Rațiunile înrudirii dintre opera picturală cu valorile acțiunii, valori care leagă subiectul care acționează cu spațiul, se dovedesc a fi, fără îndoială, complexe și variate. Avem deja sentimentul unei atari complexități cînd cer-

cetăm sursele naturale ale *praxis*-ului artistic ale cărui norme se înrudesc, de asemenea, cu acelea ale unei tehnici convertite în creații expresive, ca și cu cele ale comportamentului convertit în acte care manifestă valori. Putem relua această analiză, investigînd legăturile interne ale creației picturale cu ceea ce am numit categorii sublimate, spiritualizate al acțiunii.

Vom putea investiga corespondența actului creator cu lucrul creat, amprentele pe care activitatea și voința creatoare a pictorului le imprimă asupra lucrurilor create. De asemenea, categoriile activității și comportamentului — inerente însuși obiectului pe care pictorul îl tratează — pe care artistul le condensează în opera sa și pe care le accentuează prin organizarea acesteia. Vom putea invoca, în sfîrșit, dialogul strîns care unește proiectul pictorului și dispunerile lucrului pictural, ceea ce face din actul pictorului un fel de experimentare activă. Acestea vor fi tot atîtea moduri de a introduce în opera picturală categorii înrudite cu acelea ale *praxis*-ului, ale activității. Ar fi însă cu totul artificial să reducem aceste diferite rațiuni la unitate : ele se completează unele pe altele, mai degrabă decît s-ar identifica. Dar a gîndi afinitățile experienței picturale cu experiențele *praxis*-ului înseamnă a regîndi întreaga complexitate a legăturilor actului pictural cu spațiul, mediu al formelor care acționează și mediere a operațiunilor noastre active.

Nașterea operei picturale se înrudește, fără îndoială mai mult decît orice altă geneză de ordin estetic, cu o „creație" totală. Aceasta vrea să însemne că opera, rămînînd în întregime legată de intențiile și de valorile spiritului care o generează, și fără să se „detașeze de el" așa cum se întîmplă în cazul unei realizări tehnice, există, totuși, în afara lui, adică în spațiu ; ea există în sine, prin organizarea internă a materialelor și a formei sale, ca un organism viu purtător de sens. Aceste caractere ale creației

picturale există, într-o mai mică măsură, și în alte arte : în poezie, alcătuită din semne ce nu pot fi separate de gîndirea care le susține și le realizează ; sau în muzică, artă care organizează intențiile actelor, proiectele de execuție posibile care așteaptă ocazia să fie efectuate, concret realizate. Aceste caractere ale picturii permit filosofului să vorbească, în sensul deplin al termenului, de „creația unui lucru" [1]. Pictura face să apară, să se nască un lucru căruia îi „construiește" corpul și căruia îi „creează" sensul și spiritul. Această observație subliniază situația particulară a activității picturale, activitate legată de spațiu, de lucrul spațial printr-o legătură care, totuși, nu este una exterioară, de fabricație, ci o legătură de creație personală. Această situație proprie *praxis*-ului pictural, cere să fie lămurită prin considerarea proprietăților actului creator și ale obiectului creat, a reciprocității care unește gîndirea generatoare și lucrul generat.

Opera picturală păstrează în ea însăși marca activității care i-a dat naștere ; sensul operei picturale nu poate fi pe deplin înțeles, dacă nu includem în el amprenta și mărturiile unei acțiuni generatoare. Obiectul pictural diferă de obiectele viziunii comune pentru că este format de mîna omului. Consistența volumelor artei Renașterii nu poate fi separată de coerența pe care le-o oferă modelul continuu și tușa unificată ; cu atît mai puțin vom putea separa consistența vie a obiectelor artei expresioniste de animația pe care le-o aduce modulația culorilor, mișcarea discontinuă și orientată a tușei.

Nu este însă suficient să recunoaștem că consistența fizică a lucrului pictat poartă marca activității care l-a construit. Trebuie spus, deasemenea, că ceea ce am numit coerența for-

[1] Așa cum spune Etienne GILSON în *Peinture et réalité*, p. 149 : „Pictura acționează mai curînd ca natura decît ca limbajul. Ea exercită asupra noastră o acțiune de prezență pentru care cuvintele sînt incapabile, și care este efectul propriu al lucrurilor".

mală, ideală a lucrului pictat poartă mărturia unei voințe formatoare. Pictorul, mai mult, poate, decît orice alt artist, realizează un fel de „luare în stăpînire" a lumii prin voința sa formatoare, iar aceasta se datorează faptului că el trăiește foarte puternic opoziția și dialectica dintre „natura dată" și „natura creată". Să ne gîndim, de exemplu, la autoritatea pe care au exercitat-o asupra operei lui Rubens sau, mai aproape de noi, asupra operei lui Renoir, modelul formei vii, forma rotunjită și neîncheiată, crescînd și radiind în mediul său. Aceasta pentru că pictorii la care ne referim subordonează întreaga lor viziune și tratarea lumii vizibile acestor modele formale, opera lor distingîndu-se astfel, profund, de opera contemporanilor lor: aceștia tratau aceleași subiecte, întrebuințau mijloace tehnice comparabile cu ale lor, dar voința lor formatoare nu era orientată către aceleași modele formale. Pentru pictor, natura vizibilă — care este punctul de plecare al operei sale — nu-i oferă decît motive susceptibile să fie completate, motive pe care el le raportează la un model anumit de desăvîrșire formală; este unul din principiile în virtutea cărora opera picturală are caracterul unei creații. Lucrul pictat, deși un ocupant al spațiului, rămîne legat de subiectivitatea noastră, pentru că el poartă marca mîinii care l-a construit și a intenției care l-a vizat și împlinit.

Considerînd structura însăși a lucrului pictat, regăsim, astfel, rațiunile care fac din activitatea picturală o realizare orientată de o idee creatoare, un *praxis* convertit prin scopurile interne ale unui *poiesis*. Rubens sau Renoir pun în serviciul promovării formelor lor dense și vibrante toate resursele tehnice pe care unuia i le punea la îndemînă arta barocă, iar altuia arta impresionistă: modele plastice și colorate sau mișcarea tușelor. Să remarcăm, de asemenea, că felul în care pictorul pune în mod activ stăpînire pe forme este inseparabil

de felul în care el „înțelege" organizarea formală a spațiului. Renoir, de pildă, refuză semnificația coeziunii spațiale care stătea în centrul cercetărilor impresioniste: el refuză contextura „fină" și delicată a spațiilor luminoase în favoarea contexturilor mai „dense" care exprimă contactul luminii cu carnea vie. Insistînd, așa cum am procedat pînă în acest moment, asupra trăsăturilor pe care creația picturală le imprimă lucrurilor create, nu trebuie să considerăm că această activitate formatoare este indiferentă în raport cu structura însăși a conținutului pictural, trăsăturilor de organizare a spațiului în care există și trăiește lucrul pictat. Oricare ar fi gradul de libertate de care dispune arta în tratarea lucrurilor pictate, există întotdeauna un punct de contact între activitatea sa structurantă și caracterele structurale ale obiectului spațial care interesează viziunea. Dacă pictura poate fi considerată, într-o bună măsură, o „poezie a acțiunii", aceasta pentru că ea pune realizările sale în acord cu un obiect cosmic care este dinamic sau activ.

Pictura n-ar fi ea însăși dacă n-ar putea prelua figurile acțiunii dispuse în spațiu, și dacă nu și-ar alătura ceea ce, în obiect, este organizare mobilă, dezvoltare și echilibru al mișcărilor. Arhitectura poate modela lumea inertă, îi poate da o formă și, într-un anumit fel, s-o animeze. Muzica, la rîndul ei, este destul de aproape de actul însuși al mișcării și al dramei interioare a sensibilității și voinței, pentru ca aspectele spațializate ale activității și mișcării să-i fie inutile. Pictura presupune însă, ca o mijlocire indispensabilă între natură și spirit, momentul activității vizibile în care actul se spațializează în mișcări și în care mișcarea se interiorizează în act orientat. Ne gîndim la faptul că stilul mișcării este un fel de temă inițială a stilizărilor în pictură. Să ne reamin-

tim, de asemenea, de locul pe care îl dețin schemele și normele comportamentului în articulația însăși a fazelor, a locurilor și momentelor spațiului pictural : în legătură cu această chestiune am observat, cercetînd sursele naturale ale *praxis*-ului pictural, că pictura nu pleacă de la coordonatele spațiului fizic, ci de la coordonatele spațiului uman orientat prin acțiunea umană. În ultimă analiză, trebuie spus că echilibrul intern al obiectului pictural, echilibru care îi permite să existe în spațiu ca un corelat al atitudinilor și privirilor noastre, n-ar exista niciodată fără să includă oarecari rațiuni dinamice de echilibru.

Categoriile actului pictural fac parte din categoriile cele mai profunde care fac obiectul pictural accesibil privirii și care permit schemelor activității noastre să-l ia în stăpînire. Individualitatea stilurilor artei este marcată, în mare măsură, de modul în care acestea ne fac să înțelegem legătura formei cu mișcarea, echilibrul mobil al formelor. Operele unui Fernand Léger sau Picasso, de exemplu, ilustrează foarte clar modul în care arta cubistă a căutat să ne facă să înțelegem formele în spațiu și în timp, totodată (il. 8 și 9). Opera pictorilor la care ne referim se individualizează una față de alta prin tratarea mișcării : formele lui Léger par a se îndrepta spre locul care le convine, către echilibrul care le încheie și desăvîrșește ; în timp ce formele lui Picasso se mișcă distrugînd pozițiile stabile și întreținîndu-le dezechilibrul.

Dacă, pe de altă parte, vrem să înțelegem locul pe care îl dețin în pictură valorile acțiunii, trebuie să ținem seama, într-un mod mult mai cuprinzător, de proprietățile spațiului ca matrice a formelor picturale. Acesta poate fi înțeles ca mijlocirea tehnică grație căreia pictorul operează activ asupra formelor, cît și ca mediul în care se manifestă echilibrul mobil al unei realități în act. Aceste două funcții ale spațiului nu sînt, desigur, indiferente una

față de cealaltă. Ele se întîlnesc la un anumit nivel al experienței noastre asupra spațiului, care nu este numai un mediu în care lucrurile se dispun înaintea privirii, oferindu-se contemplării, ci și un mediu în care dispunem lucrurile și le atingem prin experiențe active. În acest fel, intrăm în stăpînirea lucrurilor potrivit stilului lor de comportament ; schemele dinamice ale imaginației noastre fixează trăsăturile profunde ale existenței vizibile ; restructurînd lumea vizibilă în spațiul disponibil al tabloului, pictorul aduce la expresie înlănțuirea mobilă a momentelor și fazelor acesteia. Opera lui Renoir, de exemplu, recompune lumea vizibilă, operînd asupra fazelor formale și tonale, astfel încît să redea, totodată, mișcarea luminii și mișcarea vieții, conjugîndu-le una cu alta.

Cum pictorul operează asupra unei texturi de legături active, de procese și geneze, a „prinde" și a „înțelege" sînt pentru el acte foarte apropiate unul de altul. Prin dispunerea semnelor picturale, el va face să „prindem" lucrul în procesul său formator. În perspectiva acestor procese formatoare el înțelege și individualizează formele lumii vizibile. Această legătură strînsă dintre a „prinde" și a „înțelege" constituie, probabil, una din proprietățile caracteristice artei picturale, care îi consfințește locul în domeniul artelor. Pictura exaltă libera putere formatoare a mîinii și a spiritului, ea este o poezie a voinței formatoare ; ea exaltă în același timp, bogăția vie și mobilă a formelor, este o poezie a cosmosului în mișcare, a stării de geneză și de desăvîrșire.

Demersul pictorului își dobîndește sensul într-un spațiu pe care-l putem controla și căruia ne asociem mai mult prin acțiune decît prin gîndire. Să observăm că tocmai acest caracter al demersului pictorului prezintă importanță, dacă vrem să înțelegem raporturile tehnicii și

ale metodei pictorului cu proprietățile obiectului pictural. Dacă activitatea pictorului dezvăluie o latură constructivă marcată, aceasta se petrece în virtutea rațiunilor de ordin tehnic în care se dezvoltă opera picturală : pictorul operează cu ajutorul dispozitivelor interne ale spațiului tabloului, cu ajutorul relațiilor figurale și tonale pe care le desfășoară în acest spațiu ; și numai operînd constructiv, pictorul ne poate restitui structurile unui spațiu viu. Aceste procedee indispensabile picturii amplifică în chip cu totul firesc caracterul său de activitate formatoare, dar se poate spune, de asemenea, că ele favorizează, în ceea ce privește pictorul, prevalența demersurilor constructive ale imaginației, ale viziunii : cînd se spune că pictorul înțelege lumea cu deosebire prin formări și geneze, că actul înțelegerii este, pentru el, foarte apropiat de actul „prinderii", se indică, de fapt, condiția ce apropie tehnica pictorului de calitățile viziunii sale, și care leagă procedeele constructive ale picturii cu spiritul acesteia.

Se poate încă sublinia că gîndirea pictorului se dezvoltă și se încheie printr-o mediație esențială : gîndirea ajunge la ea însăși pe calea unei realizări, cu condiția de a se aliena, mai întîi, în domeniul formelor spațiale. Pentru că este, înainte de toate, *praxis*, demersul pictorului are ceva dintr-un demers „experimental". Pictorul nu operează, așa cum face poetul, asupra semnelor direct disponibile pentru gîndire ; el nu poate construi, așa cum face tehnicianul, în planuri sau după planuri prestabilite ; viziunea sa este, mai degrabă, să descopere sensul, efectele valabile ale conținuturilor pe care le compune și pe care le realizează în spațiu. Fiecare operă pictată se dezvoltă prin încercări și retușuri, ca o experiență. Un mare obiectiv al picturii este o experiență prelungită. Se știe, de pildă, în urma cîtor încercări succesive un Renoir a reușit să „surmonteze" impresionismul în profitul for-

melor mai dense, reintroducînd volumul, apoi cercetînd modul în care acesta ar putea fi modulat pentru a trăi în lumină. Artiștii au remarcat, deseori, că pictura cunoaște o „dramă" a realizării, a proiectului, dramă în absența căreia ar rămîne inconsistentă și artificială [1]. Să observăm că această dialectică a proiectului și a realizării face ca opera pictată să nu se desprindă de gîndirea care a generat-o, tot atît cît poate s-o facă un lucru față de natură sau produsul unei tehnici odată ce a fost inventat. Din punct de vedere estetic, opera picturală există sub modalitatea unui dialog, în mod deosebit accentuat, între semnificațiile pe care conștiința noastră le atașează formelor și organizarea plastică a formelor care acceptă sau refuză, care fixează în ea aceste semnificații.

☆

După cum se poate observa, proprietăți importante ale operei pictate pot fi puse în relief, dacă la sursa acestora punem un *praxis* care modelează obiectul, făcîndu-l disponibil pentru mîna și pentru gîndirea noastră operantă, un *poiesis* văzut ca un schimb neîncetat între idee și formă, între sensul interior al actelor noastre și figura obiectivată a acțiunilor noastre. Fie că se notează semnele acțiunii imprimate asupra lucrului pictat, fie că se observă că spațiul în care există lucrurile pictate este articulat după scheme de acțiune ; fie, în sfîrșit, că se recunoaște că semnificațiile pe care conștiința noastră le atribuie formelor pictate se dezvoltă pe măsură ce artistul operează și creează : ori cum ar fi și sub forme diferite opera picturală este pusă sub semnul valorilor activității.

---

[1] Astfel, PICASSO : „Se pot face tablouri din bucăți raportate și concordanțe, dar atunci va lipsi drama" (Citat de CHARPIER și SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 519).

Aceste constatări necesită, fără îndoială unele reflecții în legătură cu locul pe care-l dețin aceste valori, care sînt comunicate operei prin activitățile care o formează, printre alte valori care aparțin formelor picturale. În capitolele precedente analiza noastră a pornit de la alte valori, și anume de la cele care interesau mai degrabă intuiția decît acțiunea. Forma estetică a fost considerată ca sprijin al intuițiilor imaginației sau ca model de comprehensiune a lucrurilor sau evenimentelor lumii exterioare.

În acest capitol am introdus o altă perspectivă, și anume aceea a acțiunii, considerînd opera pictată ca moștenitoare a demersurilor unui *praxis* care face lumea disponibilă, căutînd în însăși creația picturală forma sublimată a unui *praxis* care instaurează, în același timp, formele și sensul. Astfel, sursele organizării picturale, rațiunile organizatoare cărora li se supun, nu sînt chiar atît de simple. Dealtfel, vom înțelege din cele ce urmează că semnificațiile, valorile picturale pot fi coerente în ciuda multitudinii surselor lor.

Am mai subliniat, pe de altă parte, că aportul surselor sau principiilor organizării picturale impune formularea unor probleme de filosofia artei. Anumite doctrine de artă vor putea insista, mai degrabă, asupra valorilor contemplative ale picturii, altele asupra valorilor active. Dar chestiunea mai importantă este, poate, aceea de a înțelege reciprocitatea și concordanța valorilor care interesează viziunea intuitivă, și a celor care interesează participarea activă a agentului la operă. Vom aborda această solidaritate notînd, mai întîi, compromisurile, echilibrul valorilor care se realizează efectiv în opera pictată. Vom cerceta, apoi, rațiunile de principiu care justifică echilibrul valorilor : natura însăși a comprehensiunii spațiilor picturale cere ca semnificațiile, valorile care interesează atît viziunea, cît și activitatea noastră să poată comunica unele cu altele.

În capitolele precedente am căutat să dezvăluim rațiunile care fac din structura picturală un spectacol inteligibil pentru privire. A considera forma picturală ca o „Imagine“, înseamnă a spune că, între conștiință și formele spațiale, ea stabilește un contact direct și perfect intuitiv ; a o considera, apoi, ca un „model de inteligibilitate“ — înseamnă a spune că ea extrage din obiectele percepției și cunoașterii noastre, caracteristicile cele mai pure de organizare, caracterele lor cele mai formale. Să observăm însă că existența rațiunilor formatoare despre care am tratat în acest capitol ne îngăduie să considerăm că proprietățile „spectaculare“ ale operei pictate nu sînt, de fapt, separabile de proprietățile care fac din ea o operă construită : forma picturală prezintă privirii anumite trăsături de organizare care izvorăsc din activitatea concretă a mîinii pictorului sau din activitatea constructivă a imaginației sale care operează sub incidența schemelor de acțiune. Se poate spune, astfel, că structurile majore ale operei de artă nu trebuie să valoreze numai ca structuri care să satisfacă exigențele viziunii contemplative, ci, de asemenea, și ca structuri care să rezulte din împlinirea unora din activitățile noastre [1].

Această complexitate a valorilor picturale ne va apărea în toată lumina, dacă analizăm operele de artă, fixîndu-ne atenția asupra polarității rațiunilor. În sfera oricărui stil s-ar înscrie,

[1] Merită să se noteze că filosofia structurilor picturale s-a interesat mai întîi aproape exclusiv de sursele intuitive, perceptive ale acestora, și de valorile care privesc înțelegerea intuitivă. Astfel Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 12) ne propune o analiză care să caute în înseși normele intuiției vizuale normele majore ale picturii. La fel, H. Friedmann în *Die Welt der Formen*, consideră ca ipoteză directoare ideea că valorile picturale răspund înainte de toate demersurilor „opticii“, înțelegerii vizuale, și că ele exclud toate valorile „haptice“, care depind de experiența noastră tactilă, cinetică, dinamică a lumii (p. 77, 422, 426 și urm.).

și ar aparține, operele realizează un oarecare compromis, un anumit echilibru între valorile de contemplație și valorile de acțiune. Să precizăm însă că aceste tipuri de echilibru se realizează prin procedee care diferă în funcție de stil. Pentru a nu reține decît o diferență majoră, aceea dintre artele figurative și non-figurative putem spune că, în primul caz, forma obiectuală își asumă o funcție de legătură față de cele două feluri de valori la care ne-am referit ; în artele non-figurative, figura picturală însăși este aceea care îmlinește un rol intermediar între cele două ordine de valori și care le face, pentru a spune astfel, transparente unele față de altele.

Arta figurativă dispune de diferite mijloace pentru a coordona obiectul vizibil și obiectul acționat, operat : mijloacele plastice și, de asemenea, mijloacele perspectivei sau ale construcției spațiale. Ar trebui să amintim aici că proprietățile plastice ale obiectului pictat nu sînt, de fapt, separabile de proprietățile modelului. Obiectul plastic definit se distinge clar prin forma sa de alte obiecte ale contextului vizibil, și este în mod deschis inteligibil pentru privire. Dar el ne face sensibilă, de asemenea, prezența gestului formator al pictorului : echilibrul unei linii desenate de o mînă sigură și suplă ; mișcarea tușei ce păstrează urma dinamică a mîinii. Dacă numim „haptice" *(haptiques)* valorile care traduc calitățile ce țin de priza noastră asupra obiectului, și „optice", valorile care satisfac privirea, aceste două tipuri de valori nu vor putea fi disociate din structura modelului : este vorba de faptul că valorile sau calitățile haptice devin, grație actului pictorului, calități optice.

Perspectiva, de asemenea, ar putea fi considerată ca o desăvîrșire complexă a operei pictate, întrucît favorizează comprehensiunea spectacolului pentru privire și, în același timp,

ne pune, într-o anumită manieră, în contact cu spectacolul. A pune în perspectivă tabloul, înseamnă a dispune ansamblul direcțiilor și legăturilor care însoțesc privirea pentru a putea distinge și înlănțui formele, pentru a le înțelege unele în raport cu altele. Dar aceasta înseamnă, de asemenea, a face cîmpul pictural pe deplin disponibil pentru actele, atitudinile și mișcările noastre. Perspectiva clasică și perspectiva barocă, de exemplu, diferă, pe de o parte, prin modul în care ele interesează schemele acțiunii. În cazul primului tip, obiectele sînt suficient detașate unele de altele, suficient îndepărtate de noi pentru a ne putea în mod liber dirija de la unul către altul. În cazul celui de al doilea tip, obiectele sînt legate unele de altele și cu noi înșine prin înlănțuiri, astfel încît să ne antreneze în mișcările lor. Se poate spune, astfel, că orice perspectivă întreține o anumită solidaritate între spectacolul vizibil și lumea disponibilă pentru acțiunea noastră.

S-ar mai putea spune, de asemenea, că organizarea însăși a schemei spațiale, în pictura figurativă, ne permite să fim, totodată, în prezența unui „Spectacol" și angajați într-o „Acțiune". Iar aceasta pentru că, în cazul la care ne referim, formele există potrivit unei ordini de juxtapunere și, totodată, potrivit unei ordini de geneză. Cînd spunem că structura spațiului pictural relevă categoria „acțiunii", întrebuințăm termenul de „acțiune" într-un sens vecin cu acela pe care îl dobîndește atunci cînd se vorbește de forma temporală a unei „acțiuni dramatice" sau de „acțiunea unui poem" : categoria acțiunii intervine atunci cînd țesătura temporalității sau a spațialității este constituită mai puțin din raportul cu părțile simultane, cît din raportul fazelor orientate într-un proces. Arta clasică știa că învăluie formele sale definite și închise într-o dezvoltare ritmică, astfel încît să permită să fie parcurse adoptînd o anumită alură, un anumit regim de tensiuni.

Atari desene ritmice prevalează, de exemplu, în

operele lui Poussin. Picturile mai moderne, Expresioniste, de pildă, fac în așa fel încît spectacolul să participe încă mai profund la regimul unei acțiuni, și anume în măsura în care figurile și tonalitățile înseși se lasă înțelese, însoțind mișcarea unei geneze, și generîndu-se, dramatic, unele din altele. Operele lui Chagall ne-ar putea oferi, în acest sens, un exemplu, pentru că aici „acțiunea" nu se sprijină numai pe deplasările figurilor prinse în mișcare, ci pe mișcarea mai subtilă a formelor și tonurilor. Construcția operei pictate, s-ar putea spune, are în ea ceva cu totul remarcabil, și anume faptul că ea conferă spațiului, totodată, proprietățile unei unități spectaculare, ca și acelea ale unui proces sau ale unei acțiuni.

Într-o operă figurativă, consistența obiectelor și a spațiului este de așa natură, încît să ofere privirii sprijin în actul de explorare a dispunerilor și ordonărilor, și să facă sensibilă pentru privire o aură de activități. Această consistență împrumută ceva constanțelor (perseverenței) mîinii care operează (modelează) formele, sau legăturilor pe care le impune formelor văzute o activitate ideală care le parcurge și le generează. Într-o pictură nonfigurativă, prezența valorilor dinamice în valorile formale poate fi încă și mai directă, întrucît consistența formelor se reduce, pentru a spune astfel, la forța legăturilor lor formale sau dinamice. În acest fel, opera nonfigurativă poate stabili un fel de corespondență internă între două exigențe ale conștiinței, prezentă în operă ca privire care o ordonează și, de asemenea, ca activitate orientată de către forme sau pe care le generează.

Reflectînd asupra experiențelor cubismului sau la artele „constructive" care au izvorît din cubism, s-ar putea vorbi de un joc foarte pur de „cauze formale". Formele acestor arte se lasă citite ca niște articulații definite ale spațiului, care izvorăsc unele din altele printr-un joc de variații și de transformări formale. Dar,

dezvoltîndu-se astfel sub privire, ele provoacă un proces de ruptură, de fuziune și de oscilații alternate care interesează simțul dinamic al spațiului, însăși motricitatea noastră. Nu este însă posibil să descriem aceste spații ca și cum ele ar izvorî din dezvoltări figurale pure, sau să nu le considerăm ca organizări în mișcare (il. 9). Termenul de „cauzalitate formală" s-ar potrivi destul de bine pentru a desemna dezvoltarea schemelor care interesează, totodată, comprehensiunea noastră vizuală și simțul dinamic al spațiului, care operează în registrul formelor ca și în registrul efectelor.

Dar încă alte posibilități ale spațiului nonfigurativ au fost dezvoltate de către pictorii care înlătură construcțiile precise și concertate pentru a lăsa mai mult loc întîlnirilor imprevizibile între inspirațiile acțiunii și exigențele viziunii. Pornind de la plastica liber generată a suprafețelor și maselor, pornind de la materia liber organizată prin gesturile formatoare ale artistului, ele fac să apară raporturi structurale care să intereseze și să solicite viziunea. Pictorul caută să pună în acord, în însuși neprevăzutul emergențelor formale, conștiința „haptică" și „optică" a spațiului. Operele lui Marcel Dumont, de exemplu, ilustrează foarte bine schimbul acestor două tipuri de valori (il. 11).

Sub variațiile metodelor de construcție și ale metodelor de expresie proprii picturii se regăsește una din misiunile fundamentale, inerente. dealtfel, naturii sale, misiune care constă în a coordona două nivele ale experienței noastre spațiale, și anume, nivelul „aprehensiunii" vizuale și nivelul „prehensiunilor" active. În general, formele mobile și liber construite ale picturii favorizează această tranziție de la un ordin la altul al comprehensiunii. Picturile figurative dispun de obiecte care pot fi considerate ca punctele de întîlnire ale vizibilului și tangibilului, ale organizărilor spectaculare și organizărilor dinamice ; pictura abstractă, la

rîndul ei, ajunge să facă transparente unele altora rațiunile dinamice și rațiunile formale ale existenței structurilor.

Aceste constatări referitoare la dublul registru de existență pe care se instalează formele picturale, ridică o chestiune fundamentală, o chestiune privind rațiunile care necesită acordul puterilor viziunii și ale acțiunii în arta pictorului. Aceasta întrucît, pentru a lămuri această necesitate ar trebui, poate, să invocăm condițiile înseși ale comprehensiunii formelor spațiale sau condițiile de care depinde realizarea de semnificații spirituale prin mijlocirea formelor spațiale.

Vom regăsi poate, după opinia noastră, condițiile profunde ale oricărei comprehensiuni intuitive în procedeul pictorului care etalează sub ochii noștri trăsăturile structurale ale obiectului făcîndu-le, în același timp, disponibile pentru activitatea noastră în sensul participării la dezvoltările acestora. A înțelege — în planul intuițiilor și experiențelor concrete — înseamnă, într-adevăr, a efectua două acte complementare: a „distanța" un conținut atît cît este necesar pentru a-l putea contempla, și a ne pune în comunicație cu el, a adera la acesta. Prin această alternanță de acte, formele cosmice, formele lumii spațiale ne devin comprehensibile. În realizările picturii, care ne figurează cosmosul, vom regăsi, dealtfel, acest ritm al comprehensiunii. Pictura redă lumea la suficientă „distanță" de noi pentru ca ea să aibă sensul unei existențe care depășește propria noastră existență; pe de altă parte, o creează și o redă suficient de „aproape" pentru ca ea să aibă sensul unei existențe care se întrepătrunde cu propria noastră existență. Pictura își organizează conținuturile, așa cum am văzut, pe modelul unui spectacol și pe acela al unei acțiuni, pe modelul unui eveniment exterior și pe acela al unei drame. Dar ritmul polarizat al

momentelor comprehensiunii își păstrează poate, încă, prevalența asupra gîndirii noastre intuitive chiar și atunci cînd nu există lume exterioară de înțeles sau de reprezentat: cînd este vorba, așa cum o face arta non-figurativă, numai de a resimți formele ca prelungiri ale propriei noastre acțiuni și de a le pune, astfel, la distanță față de privirea care parcurge și ordonează. Arta abstractă introduce, astfel, mijlociri foarte curioase între activitatea și privirea noastră: jocul cauzelor formale care sînt și cauze afectante; sau forme care se schițează în cadrul inconștient al unei acțiuni și simțiri pure, și care, trecînd în planul relațiilor vizibile, aduc la cunoștință manifestările unei subiectivități preconștiente.

Dacă, deci, pictura realizează o strînsă legătură între schemele viziunii și cele ale acțiunii, faptul s-ar putea explica prin aceea că această relație răspunde condițiilor fundamentale ale comprehensiunii care se stabilește la nivelul formelor spațiale. Necesitatea acestei legături s-ar putea înțelege, încă, situîndu-ne într-un punct de vedere puțin diferit, și anume, considerînd condiția în care este plasată pictura pentru a realiza o concordanță între spațiul fizic și spațiul spiritual. Într-adevăr, spațiul pictorului nu poate avea o consistență pur „subiectivă", și nici o consistență pur „obiectivă". El există la nivelul însuși în care formele sesizate de privire permit viziunii să intre într-o lume înzestrată cu sens și valoare. Or, fără îndoială, pictura dispune de nenumărate căi pentru a asigura această dublă consistență, fizică și spirituală, a spațiului. Ea este în măsură să interogheze lumea lucrurilor vizibile, să le împrumute, printr-un răbdător *mimesis*, secretul expresiei lor fizionomice. Dar ea dispune, deasemenea, de o cale mai directă pentru a include în spațiu, pentru a oferi viziunii teme care dezvăluie semnificațiile comunicate de către subiect: pictorul va desfășura în opera pe

care o creează posibilitățile gestului expresiv, ale unei mișcări generatoare.

Considerînd această ultimă cale sau modalitate a „expresiei" picturale, vom regăsi ideea că unele din normele esențiale ale creației picturale sînt acelea care asigură concordanța privirii și a miinii, astfel încît forma să ni se impună, totodată, ca organizare lizibilă pentru privire și ca organizare interior animată prin prezența actelor care o generează. Prin această mediație, intențiile subiectivității creatoare ating nivelul de evidență în care ele vor fi controlate din perspectiva viziunii comprehensive. Astfel, ritmurile subtile și secrete care animă operele pictate fac inteligibilă, pentru privire, gestul spontan al vieții sau acțiunii ; prin ele, „rațiunile dinamice" devin transparente „rațiunilor formale" și, în acest fel sesizabile, dar nu pentru gîndirea discursivă și abstractă, ci prin viziune. Aceasta înseamnă că spațiul, captînd formele actului și dîndu-le o consistență obiectivă, își va îndeplini rolul său de termen de mediație al conștiinței picturale. Sensul va deveni formă, dar fără să urmeze traiectul gîndirii formulate și tematizate în figurația ei, ci urmînd calea actelor formatoare care întrețin, la nivelul însuși al figurilor, dialogul între intenția generatoare și viziunea comprehensivă.

★

În consecință, creația picturală nu poate fi numai „fabricația unui obiect, după cum nici viziunea picturală nu poate fi redusă la „vederea" unui obiect. Există, cu siguranță, „creație" și „viziune" în sensul plin și înalt al termenilor, întrucît realizarea și comprehensiunea, întîlnindu-se în planul formelor, se reîntîlnesc, deasemenea, în planul semnificațiilor, al modelelor spirituale legate de forme. Este foarte important, fără îndoială, ca filosofia picturii să păstreze spiritului solidaritatea pe care semni-

ficațiile picturale o întrețin între puterile unei acțiuni realizatoare și puterile unei viziuni comprehensive. Pentru că, dacă vom încerca să înțelegem sau să concepem intuiția estetică fără să-i corelăm temele proprii cu acelea ale realizării care o precede sau o însoțește, am cădea în eroarea de a o înțelege sau concepe ca pe un proces prea mental sau prea ideal. Și dacă, în schimb, s-ar concepe activitatea formatoare a pictorului în mod independent de exigențele viziunii, ar însemna să dăm acestei activități un caracter excesiv „pragmatic" : ar rămîne orientată spre controlul obiectelor și nu s-ar îndrepta spre domeniul semnificațiilor.

Cînd se insistă asupra caracterelor formei picturale care fac din ea o Imagine, o totalitate inteligibilă și concretă oferindu-se viziunii, se îndepărtează instanțele pragmatice ale operei de artă [1]. Dar nu se pune problema de a face din momentul realizării un moment secund față de momentul intuiției, de a-l considera ca un simplu intermediar între o sferă de semnificații în întregime constituite în intuiție și o sferă de forme reale în care aceste semnificații s-ar încarna. Pentru că, într-adevăr, o parte a semnificațiilor formei pictate iau naștere în chiar momentul în care pictorul operează asupra acesteia construind-o în spațiu sau în momentul în care o animă generînd-o prin cîteva mișcări spontane ale miinii.

Cînd se afirmă, în schimb, că forma picturală este opera unei gîndiri operante, se subliniază aportul schematismelor acțiunii în creația operei : conștiința estetică înțelege spațiul, rapor-

[1] Astfel, D. BRINKMANN, într-o lucrare asupra fenomenologiei conștiinței estetice, insistă asupra acestui fapt, și anume că pentru structura picturală este esențial să fie un Bild, o structură unificată purtătoare de semnificații, decît să fie o operă realizată : aceasta întrucît dacă unele calități proprii unei structuri imaginate lipsesc operei, aceasta va fi privată de o veritabilă valoare picturală (*Natur und Kunst*, p. 129).

tîndu-l la măsura puterii și voinței noastre [1]. Totuși, n-ar trebui să credem că activitatea care generează opera continuă, pur și simplu, operațiunile practice prin care controlăm lumea exterioară : într-adevăr, ea se îndepărtează de acestea, cu atît mai mult cu cît ea tinde să șteargă distanța dintre lucrul creat și subiectivitatea creatoare, să conjuge spațiul extern cu spațiul valorilor. Este posibil ca teoria „funcționalistă" a picturii, în măsura în care din organizarea picturală face un fel de formă sublimată a operațiunilor eficace, să rămînă încă în afara condițiilor acordului spațiilor picturale cu spațiile spirituale. Aceasta deoarece acordul în discuție este, de fapt, una din condițiile „de principiu" ale existenței ființei și organizării picturale. Pictura se supune, fără îndoială, mai puțin decît artele tehnice unei constrîngeri fizice, exterioare, de ordin spațial. Vocația sa definitorie rezidă în a înscrie în spațiu temele unei imaginații libere a posibilităților și valorilor formale [2]. Sîntem, astfel, mereu readuși la destinul propriu al *poiesis*-ului pictural, care creează figuri împlinind semnificații formale și care, în acest fel, conjugă puterile modului de a face și de a produce, cu puterile viziunii.

Instalînd forma în spațiu și concentrînd în formă aspectele lumii spațiale care vizează reprezentările și acțiunile noastre, opera picturală întreține un strîns dialog între spirit și formă. Dar numai prezența directă a intențiilor spiritului în formele construite ne permite să vorbim de „valoarea simbolică" a formei picturale. Această dimensiune simbolică a operei se află la orizontul demersurilor picturale analizate pînă în acest moment. Opera pictată operează pe un fond de imagini formulat în manieră inteligibilă ; ea desprinde, pentru intuiție, trăsăturile formale ale lucrurilor, dar făcîndu-le să intre în rezonanță cu propriile noastre forme spirituale. Ea procedează în așa fel încît structurile spațiului să devină disponibile pentru activitatea noastră, dar apropiindu-le, în același timp, de actele noastre spirituale. Această măsură mutuală a formelor și semnificațiilor va fi considerată, în cele ce urmează, ca „funcție simbolică" a picturii.

[1] P. FRANCASTEL insistă asupra caracterului operatoriu al operei de artă și, în particular, al operei pictate : „Nu există artă fără activitate, adică fără creația de sisteme materiale care sînt figura acțiunilor realizate sau schițate în sfera imaginarului ca generatoare de cunoștințe și ca figuri virtuale ale acțiunii" *(Art et technique,* p. 129).

[2] Ar fi, fără îndoială, interesant să ne gîndim la influența pe care o pot exercita unele asupra altora, formele arhitecturale, mai legate de constrîngerile fizice și geometrice, și formele picturale care operează într-un cîmp mai liber de construcție. Astfel, arhitectura modernă, prin rigoarea și mobilitatea construcțiilor sale, a favorizat nașterea picturii cubiste (GIEDION, *Space, time and architecture,* p. 356 și urm.). Era însă rezervat acestei picturi să aplice formelor spațiale o liberă imaginație combinatorie, de a ne da o poezie vizuală a valorilor de mobilitate și a puterilor transformatoare ale spiritului. În acest sens ea a putut influența la rîndul său arhitectura, determinînd-o să înscrie pe edificii simbolurile unui spațiu mobil.

IV. SEMNIFICAȚIILE LEGATE DE SINTAGMELE PICTURALE. RAPORTURILE OPEREI CU DOMENIILE LIMBAJELOR ȘI SIMBOLURILOR

Pictura poate simboliza — să ofere expresie concretă semnificațiilor spirituale — utilizînd însuși conținutul scenologic: ea sporește atunci, prin propria sa putere de stilizare, demnitatea și sublimitatea subiectelor care sînt dintru început încărcate de valori rituale, culturale sau spirituale. Dar nu acest procedeu ne interesează aici, ci cu deosebire modul în care pictorul poate simboliza numai prin jocul scriiturii sale, al construcțiilor sale formale.

Va trebui, de asemenea, să evităm a confunda simbolismul implicit care se atașează valorilor formale ale picturii cu modurile explicite ale simbolismului. Simbolurile picturale sînt mult mai apropiate de forma însăși, care devine un în sine transparent sensului și care prin înseși mișcările sale ne constrînge să realizăm anumite mișcări ale sensibilității și gîndirii noastre. Aceasta înseamnă a spune că, într-adevăr, compararea simbolismului pictural cu simbolismul limbajului închide în sine capcane pe care trebuie să le evităm. Pentru că, limbajul formulează explicit semnificațiile, în timp ce motivele plastice ale operei de artă închid ca implicite semnificațiile lor. Totuși, comparația dintre artă și limbaj se impune în măsura în care tot ceea ce exteriorizează valori care nu vin din orizontul lucrurilor, ci din ființa și

subiectivitatea noastră, tot ceea ce poate servi drept cale de comunicare între subiecte, toate acestea merită să fie denumite limbaj [1]. Este necesar să considerăm mai îndeaproape aceste semnificații care-și găsesc locul, nu în limbajele cuvintelor, ci în formele pictate.

Vom putea aborda funcția simbolică a artei, de asemenea, pornind de la funcțiile pe care le-am examinat deja în paginile precedente: imagini, modele inteligibile, scheme ale *praxis*-ului. Fiecare din aceste funcții, în felul său, stabilește legături spontane între sens și formă. Dar legătura trebuie să devină cu deosebire foarte strînsă atunci cînd este vorba de simbolizare, pentru că simbolul — aceasta este virtutea ce i se acordă în general — are propria sa calitate, și anume aceea de a fi și de-veni „transparent", puterea de a converti orice element al formei în element de sens, și *vice-versa*. Trecerea funcțiilor purtătoare de sens despre care vorbim, la funcția simbolului nu poate, deci, semnifica un salt într-un registru eterogen al experienței, ci numai o desăvîrșire a puterilor lor virtuale. Astfel, de exemplu, valoarea de „interioritate" a imaginii, nu poate fi abolită atunci cînd imaginea devine simbol. Ea trebuie să se lepede numai de partea de arbitrar și de opacitate care îi aparține, pentru că ea este, pentru fiecare subiect uman, maniera sa individuală de a percepe lumea trăită. Simbolul se ridică la un nivel mai elevat de coerență, necesitate și inteligibilitate. Vom căuta să vedem în ce fel.

[1] Pictorul își consideră sarcina ca fiind aceea de a institui un limbaj: CHAGALL spune că umanitatea cere pictorului să „regăsească originalitatea propriului său limbaj, asemănător cu acela al primitivilor, cu acela al oamenilor care, pentru prima oară, deschid gura pentru a spune singurul lor adevăr" (în: Quelques impressions sur la peinture, citat de CHARPIER și SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 656). Este vorba, prin urmare, de un limbaj esențial, unic în forma și conținutul său.

Se poate spune deasemenea, dintr-o altă perspectivă, că simbolul își împrumută semnificațiile domeniului figurilor și al formelor, domeniu care face lumea exterioară accesibilă percepției, acțiunii și inteligenței noastre : simbolul este alimentat de orice experiență care, așa cum am încercat să arătăm, face lumea disponibilă pentru intuiția noastră. Dar simbolul readuce forma la vocația sa fundamentală care este aceea de avea un sens : de a nu ne da o imagine indiferentă a lumii, ci mărturia prezenței noastre și a accesului nostru la o lume care se află în comunicație vitală sau spirituală cu noi. Este sigur, în sfîrșit, că actele noastre liber formatoare, productive, fac să treacă ceva din noi înșine în opere, devenind, astfel, suporturi naturale ale semnificațiilor. Simbolul se relevă, ca destinație ultimă a tuturor activităților noastre care semnifică, reprezintă sau informează : o destinație specific mediatizantă, pentru că simbolurile asigură cea mai mare reciprocitate între a forma și a semnifica.

Vom face mai vizibilă această vocație simbolică a operei picturale revenind asupra momentului de geneză al operei, moment pe care l-am luat în considerație atunci cînd ne-am referit la funcțiile *praxis*-ului. Trebuie numai să deplasăm cît de puțin perspectivele noastre asupra genezei operei și să punem accentul asupra efortului depus de pictor pentru a întreține și aprofunda fără încetare solidaritatea formelor și stilurilor interioare ale sensibilității. Momentul realizării, al *praxis*-ului, este momentul în care ideea își afirmă valoarea ei estetică, întrucît orice gîndire ce nu trece în mod spontan în actele formatoare rămîne străină semnificațiilor artei. Dar „modul de a face" însuși își are rațiunile sale de inerție, în sensul că tinde să se supună nu atît stimulării semnificațiilor, cît mecanismului schemelor sau antrenamentului virtuozității. Opera de artă există pe deplin în măsura în care modul de a face se refuză inerției și își păs-

trează contactul cu sensul ; în care este controlat, nu numai de conștiința critică, ci de „supraconștiința" care este, de fapt, sentimentul necesității interioare a creației. Vorbim, astfel, de o neîncetată reîntoarcere a spontaneității la ea însăși pornind de la formele produse.

Această întoarcere la sursă, trecerea neîncetată a fondului la lumină, constituie viața însăși a simbolului artistic, dacă acesta este autentic, adică nu gîndire „fabricată". Este vorba, așa cum ne avertizează Jean Bazaine, de o „încarnare", de o „lentă tatonare", în cursul lucrului, a unei forme, a unei culori, în căutarea celei mai profunde „vocații a lor" [1]. Pictorul lucrează aprofundînd participarea spiritului la formă, solidaritate ce n-ar putea fi asigurată prin datele întîmplătoare ale viziunii, prin înlănțuirile concertate ale unei gîndiri prea sistematice sau prin reușitele unei tehnici infailibile [2]. Această căutare a pictorului ar mai putea fi comparată cu aceea a unui just raport de formule într-un limbaj pe deplin intuitiv : un limbaj care ignoră cuvintele definite și formulele logic coerente, dar care să cunoască bine adecvarea mutuală a expresiilor care dezvoltă, de la una la alta, o aceeași semnificație. O realizare picturală desăvîrșită este

[1] *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, p. 25—26. Autorul insistă, de asemenea, asupra stării, intermediare între subconștient și conștient, în care pictorii creează, „se lasă duși în mod obscur, de la un capăt la altul, la remorca unei senzații violente, dar nonformulate, și a unor sarcini indisciplinate, pînă la această înflorire a operei ... pe care inteligența lucidă o controlează, dar pe care n-a putut-o prevedea, și cu atît mai puțin suscita" (p. 26).

[2] Odilon REDON — care poate, în realizările sale, a depășit uneori puterile plastice în profitul desenului simbolic — mărturisește în scrierile sale exigențe ale unui simbolism pictural, „fără legături cu contigențele însă avînd totuși o logică" ce duce la forme care „inspiră și nu definesc", relevînd mai mult decît „tehnica" pură „grija" care este „ecuația dintre paletă și vis". (Citat de CHARPIER și SEGHERS, *op. cit.*, p. 483—484).

de așa natură, încît, într-adevăr, părțile sau momentele sale întrețin fără lacune sau dedundanțe și fără opacități, un „dialog" bogat și dens [1].

Momentul operei este însuși acela în care semnificațiile se încorporează legăturilor spațiului, și în care limbajul mut al formelor spațiale primește precizia unui limbaj autentic. Lămuririle pe care le solicită existența acestor simbolisme imanente privesc în mod direct condițiile generale ale congruenței dintre existența spirituală și existența spațială și, deasemenea, condițiile concordanței precise pe care formulările artei o fac să domine între semnificații și figuri. O reflecție asupra simbolurilor picturale conduce la o reflecție asupra legăturilor interiorității și spațialității în afara artei și în artă. Pentru a atinge sursele simbolismului formelor, trebuie să înlăturăm ideea în virtutea căreia știința sau tehnica ne oferă spațiul ca mediu în care etalăm și opunem legăturile care unesc obiect cu obiect. Spațiul în care se nasc simbolurile este de altă natură : este un termen fundamental de mediație al existenței noastre, care ne permite să existăm cu lucrurile și ființele, să trăim cu ele într-un permanent schimb de solicitări și scopuri.

A porni de la spațiile experienței comune la spațiile amenajate prin artă, înseamnă a porni dintr-o regiune de simboluri difuze, născînde, spre o zonă a simbolurilor condensate și afirmate, purtate de forme destinate să le aducă la expresie, să le manifeste. Să observăm însă că fixarea simbolului devine imposibilă în afara instrumentului de care dispune pictura. Com-

[1] PIGNON evocă perfecțiunea intenționată de o operă picturală ce permite „un schimb constant, o mișcare de du-te-vino printre elementele tabloului, ca un dialog care-i accentuează expresia, făcînd ca umflate de realități percepute în diferite momente, la diferite nivele, și condensate pe pînză, toate părțile să-și răspundă" (*Les Problèmes de la peinture*, texte culese de G. DIEHL, p. 263—264).

plexele picturale sînt, în același timp, echivalentul unei sintaxe a formelor care întrețin cu sensul un raport atît de precis, deși se dovedește a fi de o natură foarte diferită, ca și raportul care unește o sintaxă logică cu semnificațiile formulabile. Deasemenea, chestiunile relative la simbolica spațiului și la sintaxele picturale se înscriu în direcția lămuririi naturii simbolurilor imanente pictorului.

★

Simbolul figural n-a fost conceput, mai întîi, de gîndire, raportat la o formulă care ar fi avut rolul să-l exprime, mai înainte de a găsi o realizare în spațiu. Sursa simbolului figural este mult mai autonomă. El este, inițial, perceput și realizat într-o formă spațială. Deja considerarea surselor praxiologice și poetice ale picturii ne-a lămurit, cel puțin în parte, în legătură cu existența pe deplin concretă a simbolurilor spațiale. A produce o formă ca formă de artă, înseamnă altceva decît a o fabrica, și altceva decît a o concepe. În linii generale, intenția sau dorința de a ne realiza creînd forme încărcate cu sens nu explică dimensiunea simbolică a conștiinței noastre legată de formele spațiale ; ea o presupune, mai degrabă, sau cel puțin se naște odată cu ea. Pentru a acționa sau crea într-un scop expresiv, trebuie, mai întîi, ca semnificațiile vitale sau spirituale, difuze în figurile vizibile, să intre în rezonanță cu dispozițiile vieții și subiectivității noastre. Sîntem atunci solicitați să lucrăm astfel încît să dispunem de aceste semnificații, să le facem mai vizibile în formele construite, să ne servim de ele pentru a ne apropia noi înșine de valorile apreciate, normînd prin operă propriul nostru stil de a acționa și simți.

Formele decorative și simbolice cele mai primitive ale artei depun mărturie în legătură cu această operație a conștiinței care ne permite

să sesizăm semnificațiile în spațiu și să le fixăm printr-o realizare spațială. O formă simbolică foarte constantă în artă este figura flăcării care sugerează mișcarea sa ascendentă sau întoarcerea în sine, aspectul unei continui deplasări și aspectul permanenței sale. Ceva, în această figurație, vine de la lume, de la figura în care transpare vitalitatea întreținută de flacără ; ceva vine din noi, de la conștiința pe care o avem în legătură cu actele noastre înălțătoare, sau cu activitatea noastră renăscîndă. Acestea sînt semnificațiile percepute în spațiul vizibil, sau în propriul nostru spațiu vital, și care trec fluent în spațiul simbolic al artei.

De asemenea, simbolurile circulă între lumea vizibilă și lumea interioară prin canalul actelor și formelor. Dar acest mediu, polarizat și traversat de intenții și acte, dezvăluie capacitatea de a se diferenția în mai multe feluri, dînd formei-simbol caractere și funcțiuni care variază de fiecare dată. Chiar un exemplu foarte sumar al unora din tipurile desenului linear sau din tipurile de arabesc, ne poate pune pe calea rațiunilor care particularizează existența formelor simboluri.

Desenul oscilează spontan între diferitele nivele ale schematizării, cînd atras de prezența vie, de fizionomia concretă a ființelor, cînd dîndu-ne, în legătură cu ele, o idee sau un echivalent formal : decorația primitivă, de exemplu, alunecă efectiv de la stilizările formei vii la arabescul pur și *viceversa*. Se pare însă că opoziția dintre un mod mai concret și unul mai formal de a înțelege evenimentele, figurile și actele nu este singură suficientă pentru a da seama de oscilațiile formei-simbol între nenumărate moduri de stilizare. Se poate presupune, deasemenea, că conștiința simbolizantă se supune rînd pe rînd solicitărilor venind cu precădere de la „subiect" sau venind cu precădere de la „obiect". În primul caz, trece în formă mișcarea spiritului care o concepe și o

construiește ; în al doilea caz, forma primește, mai ales, aspectele semnificante ale lumii reale, aspecte care se impun viziunii. Arabescurile irlandeze, de exemplu, sugerează mișcarea secretă a spiritului, fără legături exterioare, închisă asupra meandrelor propriei sale deveniri ; în timp ce în artele orientului, în arta persană, de pildă, arabescul rămîne legat de stilul figurilor vii pe care le înscrie în spațiu și cărora le definește tipurile.

Pe de altă parte, varietatea însăși atitudinilor pe care le adoptăm față de lume, intențiile care ne poartă către ea pentru a o înțelege și acționa, își găsesc o reflectare în varietatea formelor-simboluri. Uneori, omul care desenează pare a fi orientat de un scop contemplativ ; el se opune unei lumi de obiecte-tip căreia îi definește conturul : formele stilizate ale frescelor egiptene par că fixează esențele, imobilizîndu-le în spațiu și reținîndu-le tipul. Alteori, el proiectează în formă impulsurile acțiunii, ne propune momentele unei mișcări cărora, prin imaginație, se asociază propria noastră mobilitate. Astfel ne apar, de exemplu, figurile-schițe, figurile dinamice din frescele Levantului spaniol [1]. Există încă un alt mod de a valoriza raporturile noastre cu lumea, și anume de a realiza trasee juste, suple și concertate, care par să poarte marca însăși a exactitudinii gîndirii și a disponibilității unui act : contururile precise și mobile ale figurilor care decorează vasele grecești realizează atari valori. Acestea sînt tot atîtea atitudini ale conștiinței umane cărora arta le realizează figura, și face să existe simbolul fără intenția expresă de a le semnifica.

Acest orizont în care intențiile conștiinței reîntîlnesc forma spațială a reprezentării este, deci, diversificat din rațiuni care țin direct de logica formelor-simbol. Am evocat, luînd în sprijin stilurile desenului, cîteva din aceste ra-

[1] HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, p. 153.

ţiuni : gradele de schematizare pe care le poate atinge figura, corespunzînd unor nivele diferite de comprehensiune a formelor ; partea ce poate reveni semnificaţiilor care trimit, în sens imanent, la subiectul care se exprimă în operă, şi partea ce revine semnificaţiilor care trimit, în sens transcendent, la obiectele şi fiinţele ale căror proprietăţi ni le sugerează opera ; maniera în care poate predomina cutare sau cutare mod intenţional al conştiinţei spaţiale, care adoptă, de exemplu, atitudini mai contemplative, mai active sau mai constructive. În opera picturală se va regăsi, fără îndoială, această diversitate de condiţii proprii spaţiului simbolurilor ; o vom regăsi într-un stadiu superior de complexitate în raport cu acela al figurilor decorative, pentru că opera picturală tinde să fie, de fiecare dată, mărturia unică a unei viziuni unice asupra lumii.

Simbolismele picturale se diferenţiază, mai întîi, în funcţie de gradul lor de abstracţie : pictura dispune de un registru întins de formule, mai concrete sau mai abstracte, în scopul de a ne face sensibile valorile, spiritul unei situaţii. La limită, ea ne poate „pune în situaţie" într-un context ce simulează realul sau dimpotrivă să ne prezinte „cifrul" formal al unei semnificaţii ideale. În general însă, simbolul pictural se sprijină pe nenumărate temeiuri, semnificaţiile alunecînd între nivelele suprapuse ale formalizării. Ne putem face o idee în legătură cu această mişcare a semnificaţiilor descriind faimoasa operă a lui Bruegel : *Vînătorii pe zăpadă* (il. 3). Intenţia simbolică a operei este certă, şi corespunde viziunii umaniste a maestrului flamand : imaginea unei naturi hibernale este construită pentru a ne da o idee în legătură cu micimea omului în lume, cu solitudinea şi cu sentimentul de abandonare. Se va ajunge însă uşor, de

la simbolismul explicit al scenei la simbolismul implicit care ţine de factura însăşi a operei.

Cheia expresiei ne este dată de copiii şi cîinii care merg, într-o atitudine obosită, prin decorul nins. Ea este reluată, mai departe, de către grupul strîns în jurul unui foc, şi mai departe încă prin siluetele risipite pe lacul îngheţat. Simbolul se instalează însă la nivelul structural al expresiei. O anumită schemă de dispunere uneşte comportamentele umane şi trăsăturile majore ale peisajului. Conexiunile au ceva lacunar şi rigid totodată : figurile vii, trunchiurile arborilor, liniile majore ale peisajului desenează paralele mai degrabă decît legături. Vectori în parte virtuali, precişi şi imperioşi, traversează figurile aliniate şi liniile directoare ale peisajului. Această insistenţă asupra separaţiilor, direcţiilor sau destinaţiilor este echivalentul pictural al destinului, subliniat aici prin abandon şi necesitate. În cele din urmă, expresia cîştigă trăsăturile cele mai formale ale compoziţiei : peisajul articulat de triunghiuri nete alunecînd spre depărtări, tonalitatea creată prin opoziţia fără tranziţie de alburi îngălbenite, brunuri şi tonuri de ardezie, conferă tabloului un aspect de puritate incisivă. Simbolismul tabloului este un efect total, contribuţia efectelor datorate scenologiei, schemelor de organizare a mişcărilor şi însăşi compoziţiei.

Tabolul de iarnă face parte dintr-un ansamblu de tablouri consacrate sezoanelor. O comparaţie între operele acestei serii ar confirma caracterul complex al expresiei simbolice. Tabloul de vară, *Secerişul*, ne dezvăluie o altă scenologie : gesturile coordonate ale secerătorilor, mişcarea oamenilor şi căruţelor încărcate între cîmp şi fermă, evocă viaţa activă, munca. Schemele directoare ale operei nu mai sînt discontinui sau rigide, ci sînt legate şi suple : o spirală ritmată, învăluind semănă-

tura unui cîmp, drumul care merge către sat, siluetele muncitorilor contribuie din plin la animația tabloului. În acest caz, este vorba mai puțin de semnul unui destin, cît de semnul destinației fecunde a acțiunii. Compoziția tabloului acordă multă atenție curbelor, volumelor pline ; cîmpul de grîu sau colina îndepărtată care se umflă sub privire. Iarna lui Bruegel era un vid al ființei, ne prezenta puritatea non-existentului. Vara este pătrunsă de plenitudine, de o căldură vie. Aceste expresii se explică prin acordul fericit al scenelor evocatoare și al motivelor formale.

Opera picturală, exprimîndu-se la nivelul existenței figurate și al existenței formale, dispune de un joc foarte liber al semnificațiilor. Ea intră în acord cu ea însăși legînd simbolurile sale explicite cu simbolurile implicite. Putem însă invoca și alte tipuri de polarități care marchează simbolismul pictural. Expresia operei oscilează între sensul conferit prin activitatea care a creat-o și semnificația ce i se alătură din perspectiva lumii sugerate, a ființelor sau existențelor figurate. Formele depun mărturie în legătură cu atitudinile și actele spiritului, exteriorizate prin tehnică. În același timp însă, ele rețin ceva din structurile majore ale lumii.

Este întru totul firesc, prin urmare, ca simbolul pictural să manifeste, totodată, un „adevăr al subiectului" și un „adevăr al lumii", și ca aceste două tipuri de adevăr să se prelungească unul în celălalt în funcție de perspectivele fiecărei opere.

Putem reveni la operele lui Bruegel, opere care ne-au servit deja drept exemplu : ele ne spun ceva în legătură cu această dublă mărturie a simbolului. Ele dezvăluie, mai întîi, prin însăși tratarea formelor, intențiile spiritului creator.

Contururile, de exemplu, cînd stricte și geometrice, cînd suple și spontane, aduc soluții foarte variate tensiunilor gîndirii și acțiunii noastre, făcîndu-ne să resimțim în modalități variate echilibrul dintre intențiile inteligenței constructive și impulsurile unei energii, ale unei voințe. În acest fel, forma picturală trimite spiritul la sine însuși. Într-un alt sens însă, ea îl proiectează în afara lui : formele lui Bruegel, așa cum am observat în cele de mai sus, sînt purtătoare ale unei „ontologii" latente. Ele ne fac să reintîlnim existența sub semne antagoniste : separare sau joncțiune, privațiune sau plenitudine. Această putere ambiguă a formelor picturale — care stau în legătură cu actul care le generează și cu structurile lumii — le aparține în mod originar : opera picturală se află la punctul de contact între două regimuri, în înțelesul că ea este întreținută de intenția creatoare, interogînd, totodată, lumea ; simbolurile sale semnifică ceva din profunzimea *eu*-lui și ceva din substanța existenței.

Se poate presupune că motivele care interesează forma, actul, și motivele ce interesează conținutul, existența, intervin, în funcție de pictori și stiluri, în proporții variate. Astfel, printre pictorii luminii și ai culorii, cum ar fi Veronese, aceste valori exprimă, mai ales, o anumită bucurie de a trăi, o anumită mobilitate a simțirii, fecunditate a creației : ele sînt, în întregime, prezență a actului la operă. Există alți pictori — ne gîndim la Rembrandt — la care gradația calităților luminii și culorii pare a măsura întotdeauna intervalele ce separă materia de spirit, furnizînd reperele unei metafizici implicite. Marile opere, dealtminteri, au întotdeauna ceva din afirmarea unei puteri și, totodată, ceva din neliniștea întrebărilor puse existenței : lumina se topește în spațiile lui Rembrandt asemeni lucidității gîndirii prezente sieși și emoției sufletului în fața lumii.

Dar acest dialog al subiectului cu ființa, dincoace de orice temă formulabilă prin formele picturale, se dezvoltă sub imperativul anumitor categorii ale aprehensiunii și comprehensiunii a căror varietate ne este sugerată de stilurile artei. Este vorba de categorii care nu relevă lumea gîndită sau concepută, ci lumea acțiunii și a viziunii și ale căror diferențieri nu pot fi recunoscute decît la nivelul operei de artă. Cercetările lui Wölfflin și Riegl au atras atenția esteticienilor asupra unor atari categorii care sînt, în mod indisociabil, formale și intenționale : ele corespund, de fiecare dată, unei anumite modalități de a trata și figura lucrurile, și, în același timp, unei anumite modalități de a le viza și înțelege. Astfel, de la arta clasică la arta barocă se schimbă nu numai tratarea valorilor plastice, ci maniera în care pictorul „dă sens“ spectacolului, întrucît forma clasică se distanțează de noi și se închide asupra sa însăși pentru a se oferi cunoașterii ; în timp ce forma barocă ni se prezintă ca o tensiune orientată, invitîndu-ne să-i însoțim geneza.

Sub ochii noștri se dezvoltă căutările artei nonfigurative. Or, sub consemnul general al picturii abstracte, care renunță să figureze pentru a construi forme pure, se recunosc încă intențiile foarte diferite ale spiritului, categorii multiple ale semnificației. Formele foarte sobre ale picturii „constructive“ proprii lui Mondrian, de exemplu, se înlănțuie urmînd rațiuni formale precise, în timp ce formele născînde ale picturii „informale“ a lui de Staël sînt virtualități indeterminate pe care imaginația noastră trebuie să le încheie. Determinare sau indeterminare, legături formale sau dinamice, acestea sînt categoriile opuse ale limbajului pictural. Se va considera, de asemenea, că forma abstractă poate oscila între doi poli opuși de organizare și de expresie, între semnul definit și pura prezență

plastică. Se întîmplă ca formele — prin delimitarea lor în spațiu și prin progresiunea lor, ușă în durata picturală, prin traiectul separațiunii sau acordului lor — să evoce desfășurarea unui act, a unei gîndiri. Ne gîndim, de pildă, la caligramele anumitor opere ale lui Estève. Refuzînd formele izolabile, pictorul poate lua profunzimea mișcătoare a spațiului, plastica maselor și tonurilor, drept bază a expresiei, așa cum procedează Janoir (il. 13). Atari opoziții, sau opoziții de aceeași natură, ne arată felul în care pictorul alege un sens privilegiat alegînd o anumită organizare a spațiului. Fără să depindă de concepții definibile, sintaxa picturală ne îndreaptă spre categoriile expresiei, către semnificații non-verbale care depășesc puterea conceptelor.

Am cercetat, prin urmare, cîteva din proprietățile marcante ale formalismelor picturale care susțin comparația cu proprietățile limbajului. Ca și formula limbajului, formula picturală poate opera la nivele diferite de abstracție. Ca și ea, încă, formula picturală poate, rînd pe rînd, să „exprime“, să manifeste o atitudine a subiectului, să „semnifice“, adică să desemneze anumite aspecte inteligibile ale lumii sau ale ființei. Ca și formula limbajului, în sfîrșit, formula picturală răspunde unor categorii bine marcate ale comprehensiunii, orientează intențiile spiritului către cutare sau cutare ordine de semnificații care pot centra și orienta spectacolul vizibil. A vorbi de funcția simbolică a formei picturale înseamnă a spune, în general, că structura poate servi drept ghid al actelor diferențiate ale spiritului. Nu este însă vorba de acte conceptuale, ci intuitive. În acești termeni se pune, după opinia noastră, chestiunea relativă la trăsăturile originale, distinctive ale unei simbolici a formelor.

★

Ceea ce este construit în semnificațiile picturale, maniera în care categoriile sensului se sprijină pe articulația elementelor picturale, justifică actul de comparație a artei cu limbajul simbolic. Este vorba de o comparație care trebuie să rămînă, fără îndoială, analogică. A refuza analogia, înseamnă a împinge prea departe concepția „intuiționistă" în artă ; a o conduce pînă la capăt ar însemna să se diminueze originalitatea logicii intuitive a artei. Analogia se lasă însă precizată, dacă se cercetează maniera in care se „instituie" limbajul pictural, și modul de organizare a sintaxei sale, sau raportul care se stabilește, între formulele sale și domeniul esențelor estetice.

Cu siguranță, limbajul picturii nu se sprijină — în felul limbajului cuvintelor — pe semne în întregime disponibile cărora le putem renova, prin convenție, sensul. El se sprijină pe afinitatea semnificațiilor cu legăturile de forme, calități și mișcări în spațiul vizibil. Această situație nu poate fi interpretată, însă, ca și cum viziunea ar deține dinainte toate modelele de expresie, iar arta n-ar mai avea decît să le dezvolte logica. Ca și limbajul poetic, limbajul pictural este un limbaj „natural" și perpetuu „reinstaurat". Poemul este tributar ritmurilor organice ale cuvîntului, plonjează, în straturile obscure, non-tematizabile, ale simțirii umane ; dar, devenind cuvînt, ritmul se reînnoiește în mod indefinit ; el traduce mișcarea simțirii care se individualizează, modelîndu-se după istoria persoanei și a culturii.

Același lucru se poate spune și în legătură cu simbolul pictural. Se poate recunoaște școlii romantice, lui Goethe, ideea unui „limbaj natural" al formelor în care se reflectă marile trăsături ale dinamismului vital și spiritual mai înainte ca o limbă artificială să le dea o for-

mulare [1]. Nu este însă mai puțin important că limbajul pictural se află permanent în căutarea adecvării formulei sale și sensului său, izvorînd sub chemarea semnificațiilor întotdeauna reînnoite în istorie, și măsurînd puterea sa de expresie cu inovațiile sale formale. Tensiunile colorate, de exemplu, au fost întotdeauna, în pictură, „predispuse" să sugereze mișcările emoționale. Dar i-a fost rezervat picturii contemporane să caute o sintaxă întemeiată pe tonalitățile pure și să răspundă exigențelor unui limbaj foarte construit și foarte liric totodată.

S-ar mai putea adăuga încă faptul că limbajul pictural, oricît de legat ar fi de caracterul imediat al intuiției, nu are mai puțin a dezvolta dimensiunea sa construită, evidențele sale. Lui îi revine misiunea de a unifica domeniul experiențelor subiective, care nu-i este dat astfel în mod necesar cu anticipație, să extindă coerența semnificațiilor sale și să-și fixeze semnele astfel încît să devină comunicabil. Din acest unghi de vedere el împlinește o sarcină discursivă, asemănătoare cu aceea a limbajului comun, și care constă în cucerirea progresivă a evidențelor, în fixarea progresivă a acestora prin sistematizarea complexelor sintactice. Demersurile limbajului pictural pot fi oricînd distanțate și diferențiate în raport cu demersurile limbajului comun, întrucît primul nu include

---

[1] Această idee a unei *Natursprache*, a unei „limbi naturale" apare în prefața lucrării *Farbenlehre*. „Oricît de diversă, oricît de complexă și de neinteligibilă ar putea să ne apară adesea această limbă, elementele sale rămîn, totuși, totdeauna aceleași. Pretutindeni un plus și un minus, o forță și o rezistență, o acțiune și o supunere, o procesiune și o recesiune, o ardoare și un temperament, ceva masculin și feminin se lasă observat și denumit, și astfel se naște o limbă, o simbolică, pe care o putem aplica și de care putem uza, pentru cazuri analoage, cu titlu de metaforă ... (*Sämtliche Werke*, t. 40, p. 62—63). Din această concepție goetheană, *Psihologia formei* a păstrat ideea unei valori fizionomice în întregime originară formelor.

nici o operațiune care să definească și să generalizeze, sau care să indice raportul de la condiție la consecință. Pictorul ne poate prezenta un cal albastru, făcîndu-l, astfel, ca agilitatea alurei sale să participe la esența ființelor aeriene, celeste : acest raport de la esență la esență este străin oricărei corelații generale sprijinită de fapte [1]. Dar să subliniem că limbajul pictural nu comportă mai puțin condiții de coerență, de compatibilitate și inteligibilitate, condiții pe care arta are misiunea de a le asigura. În acest sens, după Gauguin în special, s-a dezvoltat o constantă căutare în sensul elaborării unei sintaxe a esențelor colorate și a purificării semnificațiilor compatibile cu ea. Modalitatea de a asocia culorile formelor și planurilor a pus, cu deosebire în fața pictorilor coloriști, probleme foarte delicate : pentru a nu fi un limbaj al generalităților, limbajul esențelor estetice pretinde căutări constructive, demersuri de apropiere și de corectare, ceea ce îl apropie de logica discursivă.

Dar existența, în pictură, a unei legături „sintactice" a elementelor formale sau calitative, este aceea care solicită în mod direct analogia cu sintaxele verbale. Lectura operei picturale, ca și comprehensiunea unui discurs, este ghidată de ordonarea elementelor, prin dialectica concordanțelor și discordanțelor lor [2]. Dispunînd de aceste combinații de natură sintactică, pictorul are posibilitatea să completeze și să varieze sensul, așa cum procedează scriitorul, de

[1] L. BINSWANGER, plasîndu-se în perspectivă fenomenologică, insistă în mod deosebit asupra ireductibilității relațiilor dintre esențele pe care le sesizează intuiția estetică, cu relațiile pe care gîndirea comună le stabilește între fapte și le unește prin legături de condiționare (*Ausgewählte Vorträge*, p. 14—16).

[2] În lucrările sale : *Du spirituel dans l'art* și *Essays über Kunst und Künstler*, KANDINSKY duce foarte departe cercetările sale asupra elementelor și complexelor lor, asupra posibilităților „sintactice" ale artei pictorului.

pildă, combinînd elementele mobile ale frazei. Grație acestei structuri, pictorul dispune de o libertate de a semnifica ce nu poate fi întîlnită, în același grad, în domeniul arhitecturii sau sculpturii — domenii legate mai mult de structurile rigide ale spațiului. Pictorul dispune de gradul superior de posibilitate constructivă a limbajului.

Nu trebuie să uităm, totuși, ceea ce este specific ordonării spațiale, picturale a semnelor. Ea include posibilitățile spațiului, ale mediului în care se întîlnesc forma și sensul. Considerat, de exemplu, la nivelul sintaxei limbajului intelectual sau discursiv, semnul nu mai intervine prin structura sa spațială, ci prin definiția legată de această structură. Construcțiile pictorului, dimpotrivă, oricît de „formalizate" ar putea fi, presupun întotdeauna afinitatea originară a actelor conștiinței noastre cu structurile spațiale. Că exprimă violența în modalitate „figurativă", printr-un gest încărcat de tensiune, sau că o exprimă „formal" prin cîteva roșuri învăpăiate, intensificînd o configurație oarecare, pictorul se menține întotdeauna în registrul structurilor-sens.

Dar însăși distincția dintre procedeele figurative și procedeele formale ale picturii a fost adesea folosită ca un termen de comparație între artă și limbaj. Se știe, dealtminteri, că limbajul curent relevă, pe de o parte, o funcție descriptivă, iar pe de alta, o funcție implicativă. Această din urmă funcție constă în a deriva semnificațiile unele din altele, rămînînd însă în planul semnelor abstracte. Nu este, oare, aceasta o diferență de același ordin care trebuie pusă între o pictură figurativă, ce fixează sensul semnelor sale desemnînd obiectele, și o pictură abstractă, care îl fixează derivîndu-i valorile formale, dezvoltîndu-i un motiv inițial al intuiției căreia îi multiplică momentele și

aspectele ?[1]. Este îngăduit, fără îndoială, să concepem că gîndirea picturală este animată de un dublu resort procedînd, ca urmare, de la lucruri la gîndire și de la gîndire la gîndire. Este însă întotdeauna necesar să revenim la temeiurile gîndirii picturale, temeiuri alcătuite din forme și nu din semne pure. Arta figurativă dispune de forme maniabile mai mult încă decît de lucruri definibile : așa cum am văzut, Bruegel creează sensul ritmind o scenă, liniile directoare ale unui peisaj, subordonîndu-le unui gest unificator. Și cu cît mergem mai departe în direcția artei abstracte, cu atît mai mult vom regăsi concordanța directă între mișcările conștiinței și mișcarea formelor în spațiu. Figurativă sau abstractă, arata pictorului are drept temei nu formularea, ci actul in-format, un principiu de legătură inerent spațiului.

Organizarea operei picturale este produsul operațiunilor care au ca material propriu componentele spațiale, calități, forme sau mișcări care le modifică și le completează unele prin altele. Ceea ce este semnificat prin această sintaxă, este o totalitate de „rezonanță" a cărei natură este, desigur, îndepărtată de totalitățile de „coerență" logică. Aceasta condiționează enunțurile unele prin altele, cu atît mai mult cu cît ele cad sub incidența unei legi generale : „*a* este egal cu *c*, dacă *a* este egal cu *b* care este egal cu *c*". Totalitățile consonante ale artei ignoră însă mijlocirea generalității. Ele sînt totalități singulare, ale căror elemente copre-

[1] Léon DEGAND (*Langage et signification de la peinture*), de exemplu, opunînd unui limbaj al lucrurilor un limbaj al semnelor pure, orientează interpretarea pe care o dă artei către o distincție ce amintește de aceea a limbajelor descriptive și implicative în logică. În timp ce, în pictura figurativă, compoziția este „aceea care determină logica de aranjament a reprezentării lumii exterioare" (p. 129), o compoziție picturală abstractă trebuie citită ca un text a cărui semnificație „depinde exclusiv de context" (p. 128).

zente manifestă valori de echivalență și de opoziție, echilibrîndu-se unele pe altele. Nu forma rațională a unui concept unificat le domină, ci sensul unei concordanțe spirituale, a unei stări de conștiință în care toate momentele se întrepătrund și își corespund. Esențelor generale ale gîndirii arta le opune esențele sale singulare. Acest proces de esențializare creează, totuși, înrudiri notabile între demersurile estetice și cele logice.

Demersul estetic care atinge esențele singulare este, fără îndoială, tributar unui anumit limbaj — limbajului artei. Nici o experiență pur sensibilă nu ne poate oferi echivalentul. Acest demers secund, care este formularea picturală, privează conținutul estetic de multe din caracterele ce aparțin experienței libere. Conținuturile imaginate izvorîte din experiența naturală țîșnesc la întîmplare din întîlniri încărcate de impresii, de emoții și reacții ; o dată formulate prin artă, ele sînt investite cu un fel de necesitate ideală, sînt „semnificate" și nu „resimțite". Se poate spune, în acest sens, că nu episodul unei vînători pe zăpadă este important în tabloul despre care am vorbit al lui Bruegel, ci esența unei situații ; sensul îi este imaginea abandonării, a unei existențe negative. Am putea compara această transformare esențializantă a experiențelor trăite cu demersul pletonician al amintirii, *anamnesis*, care nu numai rememorează trecutul dar îl face conform simțurilor sale, îi stabilește legăturile cu allte experiențe care au aceeași valoare spirituală [1].

S-ar putea vorbi, de asemenea, de promovarea experiențelor orientate în direcția unei mai mari idealități. Într-adevăr, actele pe care arta ni le face vizibile sînt desprinse din termi-

[1] CHARLES LAPICQUE spune că arta creează asemănări ideale care nu sînt asemănări literale de la obiect la obiect. Doar pierdu-și actualitatea sa temporală realitatea „seamănă" destul de des uneori doar cu o operă de artă. (*Essais sur l'espace*, p. 132).

naţiile fizice ce se impun actelor noastre reale, sînt măsurate la nivelul puterii noastre concrete asupra lucrurilor şi însoţite de emoţiile fizice generate din exerciţiul acestei puteri. Arta substituie, cel puţin în parte, modelului concret al actelor, ce coordonează momentele realizării, un model ideal al actului, care ordonează momentele semnificaţiei. Astfel, *Vînătorii* lui Bruegel nu se mişcă numai într-un spaţiu fizic ; mişcarea lor se asimilează ritmurilor care măsoară acest spaţiu pe deplin ordonat şi în întregime vid care, în el însuşi, este imaginea destinului. Trebuie să rezistăm, prin urmare, tendinţelor explicative proprii psihologului care caută să expliciteze simbolul pictural prin recurs la experienţele realizate. Există o logică intrinsecă esenţelor picturale, care conturează forma unor experienţe posibile, a unor experienţe ideale, fără să se limiteze la sfera experienţelor realizate, sau chiar la sfera experienţelor realizabile prin acţiunile noastre.

În acest sens, formulările artei depind, mai degrabă, de „logica", decît de „psihologia “simţirii, acţiunii sau verificării. Orice formulare, orice „formalizare" logică aduce experienţei, căreia îi retrage ceva din actualitatea şi din individualitatea sa, calităţi de un alt ordin : îi aduce caracterele unei mai mari coerenţe şi necesităţi, în acelaşi timp în care o face mai universală şi mai exact comunicabilă. Compararea artei cu o „logică a simţirii" ne va ajuta să înţelegem acea dimensiune a valorii estetice care scapă sferei emoţiilor direct încercate şi restituite, sau sferei experienţelor pe care subiectul le coordonează şi le rememorează pe măsură ce le trăieşte. Ceea ce îşi găseşte loc în simbolismele artei, sînt, cu deosebire, coerenţele esenţiale şi normative ale trăitului şi nu atît legătura pe care experienţa individuală a introdus-o între momentele contingente ale vieţii noastre [1]. Aici însă este vorba de o

[1] Concepţia freudiană a imaginii-simbol se opreşte în planul în care sinteza spontană, „pasivă", a mo-

logică a simţirii în care orice comparaţie prea rigidă, şi prea departe împinsă, cu logicile cunoaşterii ar face să-i dispară caracterul, specificitatea. Prin simbolurile artei, mişcarea trăită este condensată, sublimată, şi nu abolită în profitul perspectivelor obiective ale cunoaşterii : există un abis între esenţele singulare ale artei şi esenţiale generale ale cunoaşterii. Iar cadrul simbolizării trăitului este spaţiul prezenţelor şi actelor, şi nu spaţiul pur operatoriu al semnelor.

Dacă, în cele din urmă, semnificaţia picturală nu repetă experienţele efectuate în mediile de existenţă străine artei, dacă ea însăşi este iniţiatoare de experienţă, aceste stări de lucruri se explică prin însăşi structura expresiei picturale. Articulînd spaţiul operei, mişcarea formelor picturale „normează", în acelaşi timp, solidaritatea conştiinţei noastre cu formele şi cu spaţiul, şi dirijează, de asemenea, mişcările sensibilităţii. Istoria însăşi a formelor artei ne indică cercetări, căutări ce vizează corespondenţa dintre stilul formelor şi regimul articulat al simţirii. Formele valabile din punct de vedere stilistic sînt cele care, de fiecare dată, exercită funcţia de a norma pe de-a-ntregul simţirea, de a o norma în funcţie de categorii formale perfect definite. Cînd multiplică focarele tonale ale operei, şi cînd ne face să percepem cu o acuitate deosebită conflictele şi mediaţiile dintre dominantele tonale, pictura modernă realizează o anumită desăvîrşire formală a armoniei ; în acelaşi timp însă, ea imprimă sensibilităţii o mişcare de-

mentelor vieţii îi furnizează conţinutul. Ea lasă în afara examenului „sinteza activă" a acestor experienţe în artă. Freud ne face, de asemenea, să înţelegem mai uşor caracterul ambiguu, fluctuant, al imaginilor relaxate dintre momentele subiective ale experienţei noastre, decît caracterul mai coerent al imaginii estetice.

osebit de dramatică[1]. Armoniile picturii moderne diferă, din punct de vedere formal, de armoniile mai unificate și parcă mai topite ale picturii renascentiste, dar expresia ei se îndepărtează, în același timp, de tranzițiile reglate ale simțirii și gîndirii pe care le căutau pictorii mai vechi.

Există deci un nivel în care se stabilește optimumul expresiei picturale. La acest nivel, semnificațiile nu mai sînt legate în mod ocazional de forme, asemeni instanțelor experienței și reprezentării noastre, și pe care formele le-ar chema în memorie. Semnificațiile sînt controlate în mod mult mai direct prin organizările picturale care, operînd asupra cadrelor spațiale și calitative ale viziunii, operează în același timp asupra regimului nostru de a simți. Și dacă, în această experiență, pe deplin actuală și pe deplin normată, se apelează la imaginile memoriei noastre, acestea nu se asociază din exterior comprehensiunii picturale, ci din interior și ca implicate de rațiuni formale[2]. Valorile formulate ale artei, și ale picturii spre exemplu, pot avea o rezonanță asupra sensibilității și imaginației noastre, fără să reflecte organizări ale experienței noastre date dinainte: esențialul constă în faptul că ele

---

[1] Într-o operă de CHAGALL, cum ar fi *Calul zburător,* armonia se organizează în jurul tonurilor pline într-un mod tot atît de divers ca și roșurile aprinse și verzurile de culoarea smaraldului, bleurile-violete și roșurile-violete. Fondurile brun-negre creează o distanță tonală maximă cu tonurile saturate. Mișcarea tonală este de o mare amploare dramatică.

[2] Paul KLEE subliniază această exigență a simbolismului pictural care trebuie să procedeze, în cele din urmă, de la formă către sens astfel încît imaginația să genereze reprezentări conformîndu-se exigențelor formale ale operei. „Artistul nu trebuie să zdruncine construcția sa primitivă, fără a introduce în ea semnificațiile și contrastele proprii oricărei forme vii". Dar, mai devreme sau mai tîrziu, „o asociație de idei poate izbucni în el, și nimic nu-l va mai împiedica pe artist s-o accepte". (Alocuțiune citată de CHARPIER și SEGHERS, *op. cit.*, p. 606).

pot „da formă" forțelor virtuale ale simțirii și gîndirii noastre.

Caracterele simbolismului imanent, formal al picturii — existența nu a unei sintaxe alcătuită din formule, ci din forme, transpunerea trăitului într-un plan al idealității, rolul normativ exercitat de formă asupra mișcării simțurilor — aparțin tuturor limbajelor formale ale artei. O comparație între pictura formală și muzica pură n-ar face decît să pună în evidență și să sublimieze, caracterele comune ale artelor formale. Ca și pictura, și poate mai mult decît ea, muzica este o sintaxă a formelor. Ea ni se dezvăluie ca un proces structural, ca o desfășurare de raporturi care, în combinații reînnoite, se modifică unele pe altele. Este domeniul „formelor sonore în devenire", al acelor *tönende bewegte Formen*[1], în care Hanslick, pe bună dreptate, nu vedea atît impulsiuni afective, cît mai ales bazele artei muzicale. Pictura sau muzica operează o transmutație a sentimentului trăitului, făcîndu-l să treacă de la nivelul pulsiunilor sau rezonanțelor afective la nivelul intențiilor inteligibile.

Este însă adevărat că, uneori, cele două arte sînt opuse ca două domenii eterogene ale sensibilității, sub cuvînt că elementul muzical este deja o existență tensională angajată în timp, iar elementul pictural este un sensibil exteriorizat în spațiu. Dar să reținem că atît timpul muzical cît și spațiul pictural exercită funcții analoage, șianume în măsura în care ele permit artistului să edifice, pe baza tranzițiilor sensibile, mișcările cerute de necesități de inteligibilitate. Și una și alta dintre cele două arte concentrează posibilitățile dinamogenice ale sensibilului, ritmurilor liniilor, accentelor și calităților, pentru a le supune rațiunilor formale de variație și de invarianță, astfel încît conștiința acestui scop formal să controleze, fără să le

---

[1] *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 45.

distrugă, impulsiunile organice[1]. Există, prin urmare, o permanentă trecere de la mişcările din punct de vedere emoţional cele mai pregnante la mişcări normate. Dealtminteri, această trecere măsoară posibilităţile simbolice ale acestor arte. S-ar putea invoca, de asemenea, maniera în care artele formale asigură controlul simţurilor prin relaţiile structurale. Dar, fie că ele evocă şi fac să renască o lume de amintiri, emoţii şi imagini — în măsura strictă în care aceste expresii se găsesc implicate prin structura însăşi a operei — fie că, dincolo de orice semnificaţie referitoare la experienţă, ele reglează, prin arhitecturile lor pur formale, un regim de semnificaţii sau de acte inseparabile de aspectul tectonic sau dinamic al formelor spaţiale sau temporale[2].

Existenţa artelor formale este legată de existenţa acestui simbolism original, care nu este tributar conţinuturilor sau temelor determinate, dar care indică prezenţa semnificaţiilor inerente însăşi formei. Prin însăşi tectonica sa,

[1] În muzică, valoarea impulsivă a mişcărilor pe care le resimţim, mai întîi, ca pure elanuri, este slăbită şi suspendată, dar de asemenea, reluată şi confirmată prin stilurile formale ale reluării, gradaţiei sau alternării ; în cele din urmă, efectul muzical al accentuării sau gradaţiei, ţine mai puţin de efectele de intensitate sau de tempo, cît şi de mişcarea structurilor armonice, de modul în care ele se confirmă şi revin la ele însele în registrele succesive de tonalităţi. În limbajul său propriu, pictorul cunoaşte, de asemenea, această îmbogăţire a raţiunilor de ordin dinamic prin raţiuni de ordin formal. Arabescul este mişcare, ce este una virtualizată şi regenerată prin libertatea variaţiei. Creşterea intensităţii lor luminoase este baza vitală a picturii ; dar acest impuls vital este canalizat prin plastica eclerajelor, articulată şi multiplicată prin nuanţele armoniei colorate : se poate vorbi astfel, în muzică şi în pictură, de o reluare a motivelor prin raţiunile formale ce le particularizează pe fiecare în parte.

[2] Aşa cum afirmă Suzanne LANGER, „un compozitor nu face decît să indice, dar el articulează complexele subtile de sentimente pe care limbajul nu le poate domina şi „compune". Noi n-am putea să ne „compunem" exclamaţiile şi strigătele" (*Philosophy in a new key*, p. 180).

o Fugă de Bach este echivalentul unei mişcări atemporale a spiritului aflat în stăpînirea, în posesiunea unei teme în care se reflectă, indefinit el însuşi ; o simfonie de Beethoven este echivalentul unei drame temporale, cu progresiunile şi întoarcerile sau reluările ei. Este indiscutabil că, în timp ce forma picturală închide în sine mai ales posibilităţi reprezentative, forma muzicală are cu deosebire o existenţă mai pură, situată dincolo de orice reprezentare. S-ar putea găsi însă, acestor două estetici, un teren comun, şi anume în măsura în care formele care articulează spaţiul şi durata pot fi sintaxele semnificaţiilor ele însele formale.

★

Pentru a fi eliberat de ambiguităţi, simbolismul pictural cere să fie situat în contextul propriu al formelor-semne şi în spaţiul care le foloseşte drept mediu. Există însă pericolul să rămînem în afara naturii originale a acestui simbolism, dacă ne-am gîndi că pictorul, în afară de tratarea formelor, dispune de semne de recunoaştere care să-i permită să readucă în prim plan temele generale ale experienţei şi gîndirii. Este însă întru totul posibil ca pictura, beneficiind de reprezentarea obiectelor, să recurgă la ajutorul semnelor extrinseci. Dar să reţinem că nu aceste tipuri de semne sînt cele care ne îngăduie să intrăm în simbolismul propriu al operei. Acesta se lasă descifrat, dacă pornim de la înţelegerea spaţiului ca măsură iniţială a comprehensiunii, a actelor şi atitudinilor noastre faţă de lume, şi dacă vedem în spaţiul pictorului forma sublimată a acestor spaţii mediatoare. Pentru a înţelege mai îndeaproape simbolismul intrinsec al picturii este absolut necesar, de asemenea, să evităm a considera sistemul pictural ca un limbaj care, în raport cu limbajul vorbit, ar putea realiza semnificaţii proprii acestuia. Limbajul pictural este

un limbaj autonom care poate relua intuiţiile

intelectuale, afective și active care se dezvoltă în contact cu subiectivitatea și cu lumea vizibilă, pentru a le ridica la nivelul lor formal cel mai desăvîrșit. Dealtminteri, el este întotdeauna mai mult decît expresia secundă a unor atari experiențe. Limbajul pictural le va transpune pe un plan de idealitate în care le va degaja mișcările cele mai esențiale, și în care, în virtutea posibilităților sale de construcție sintactică, va norma din nou aceste mișcări.

Toate aceste stări de lucruri se explică prin aceea că simbolismul pictural este un fel de întoarcere la sine a semnificațiilor pe care viziunea noastră le investește în spațiul ce poate fi pus ca termen al demersurilor intenționale care ating sensul și forma în același timp. Considerînd, apoi, rînd pe rînd, imaginile structurate, intuițiile formale și actele unui *praxis* formator, ca și simbolurile imanente, avem de-a face, de fapt, cu funcții înrudite: este vorba de funcțiile emergente proprii posibilităților și actelor naturale ale conștiinței, și care, toate, tind să creeze între forme și semnificații o legătură de mutuală interioritate care, în acest fel, se orientează către experiența estetică. Parcurgînd cercul acestor funcții organizatoare, fenomenologia pune problema situației formelor estetice în lumea formelor. Ca desăvîrșire a vieții formelor și viața autonomă a formelor, construcția picturală necesită un examen dialectic al raporturilor experienței și artei.

Partea a III-a

FIINȚA PICTURALĂ ȘI DESĂVÎRȘIREA EXPERIENȚELOR FORMALE

I. EXPERIENȚA ESTETICĂ A FORMELOR. FUNDAMENTELE NATURALE ȘI IPOSTAZELE SALE PICTURALE

În fața privirii noastre, forma picturală actualizează, înainte de toate, anumite posibilități de organizare plastică a spațiului. În consecință, forma picturală nu poate fi separată de domeniul evidențelor plastice, pentru a o considera ca o combinație arbitrară de semne introduse de gîndirea discursivă. Dar, cu siguranță — ca structură plastică — ea se află în rezonanță cu anumite moduri ale simțirii, acțiunii și comprehensiunii noastre. Am căutat ca tocmai această înrudire a formei spațiale cu formele spiritului să fie mai bine înțeleasă, ținînd seama de diversitatea intențiilor și scopurilor conștiinței estetice care își găsește realizarea în opera picturală. Conformîndu-se condițiilor pe care i le prescrie spațiul viziunii și clauzelor mai particulare, pe care i le impun structurile mediului pictural, arta construiește obiecte, existențe ideale care răspund scopurilor complexe ale conștiinței estetice. Plasîndu-ne astfel, în punctul de contact dintre formele spațiale și finalitățile conștiinței, se va înțelege mai bine că organizarea picturală este o totalitate coerentă și ideală ; se va înțelege mai bine, pe de altă parte, destinul gîndirii artistice, tip de gîndire care nu se dezvoltă în afara formelor viziunii, ci la nivelul însuși al acestor forme, în contact cu fenomenul spațial.

Experiența picturală este o totalitate coerentă de experiențe. Într-adevăr, funcțiile și scopurile conștiinței, cărora structura obiectului pictural este chemată să le răspundă, se completează, într-un anumit fel, unele pe altele, astfel încît lumea picturală să aibă caracterele unui cosmos spiritual complet și unificat. Forma picturală este, mai întîi, structură imaginată. Ea „exprimă", în același timp, faptul că există în fața privirii noastre. Ea nu se rezumă, așa cum procedează forma arhitecturală, să ocupe și să articuleze spațiul, ci întreține în permanență raporturi între aspectele lumii vizibile și temele pe care subiectivitatea le investește în ele. Dar să observăm că subiectivitatea inalienabilă a raportului pe care forma picturală îl întreține între conștiință și lume își găsește contraponderea sau complementul în alte funcții ale formei. Intuiția picturală, dezvăluie modul său propriu de a cuceri obiectul și de a-l ridica la inteligibilitate ; ea rămîne în contact cu experiența noastră cognitivă. Dar, să reținem, nu atît — așa cum am văzut — pentru că arta ar admite intervenția categoriilor veritabile ale cunoașterii, ci mai ales întrucît intuiția picturală se află pe picior de egalitate cu modelele formale pe care lucrurile, evenimentele și comportamentele le propun viziunii, și că aceste forme comprehensive se reînnoiesc, cel puțin în parte, în același timp ce se reînnoiește experiența pe care ne-o facem în legătură cu lumea spațială.

Există însă alte funcțiuni ale formei picturale care completează și compensează funcțiile sale cele mai afective, valorile sale cele mai subiective. În măsura în care arta este realizare, *praxis*, raportul conștiinței cu formele nu se poate stabili în registrul simțirii pure. Acest raport este susținut de mișcarea schemelor de construcție, de intențiile formatoare. Nici o artă nu ne poate da, în modul atît de pregnant propriu picturii, sentimentul unei „lumi în formare". Să reținem, de asemenea, că opera

picturală se distanţează faţă de viaţa spontană a impresiilor şi afectelor prin înseşi caracterele limbajului şi instrumentaţiei sale simbolice. Limbajul formelor picturale se întemeiază pe înlănţuiri structurale exacte. Ca orice limbaj formal, limbajul picturii conferă mişcărilor spiritului o structură, mai degrabă decît le reflectă. În acest fel, pictura introduce în ele acea valoare universală şi necesară care le face inteligibile, comunicabile. Opera de artă conduce intuiţia formelor percepute la formele înţelese, sentimentul organizării spaţiale la stăpînirea activă a acestei organizări, contactul imediat al simţurilor şi formelor la formulele mediate ale limbajului formelor. În acest sens, cosmosul pictorului poate fi considerat ca o experienţă totalizată, mai curînd decît simplă, mai degrabă unificată, decît uniformă.

Această „totalizare" a experienţei spaţiale prin artă poate fi înţeleasă, de asemenea, ca o „idealizare". Arta idealizează experienţa mediului vizibil, transformînd-o din interior, şi anume în aşa fel încît, continuînd să se adreseze viziunii, ea să nu mai fie supusă contingenţelor din experienţa reală şi să devină, astfel, măsura scopurilor unificatoare ale spiritului. De fapt, conştiinţa intuitivă a spaţiului nu-şi găseşte unitatea şi echilibrul intern decît sub speciile artei picturale. În experienţa noastră reală, supusă legii spaţialităţilor şi temporalităţilor reale, orientările simţirii, ale cunoaşterii sau acţiunii se dispersează în situaţii şi în sarcini eterogene unele în raport cu altele. Numai la nivelul experienţei estetice aceste orientări conlucrează şi, pentru a spune astfel, se convertesc unele în altele. Experienţele fictive ale artei permit însă ca stilul de existenţă a lucrurilor exterioare — rezolvîndu-se în figuri şi în raporturi calitative, în ordonări şi ritmuri — să intre, de fiecare dată, în comunicaţie cu stilurile interne ale afectivităţii sau activităţii noastre. Experienţele artei permit, de asemenea, ca acţiunea noastră — orientată spre obiect în

scopul de a-l informa — să depună asupra lui semnele directe ale puterii şi intenţiilor noastre, ca gestul formator să se afle în concordanţă cu gestul simbolic.

Astfel, la nivelul artei, principalele scopuri ale conştiinţei se prelungesc unele în altele sprijinindu-se pe o lume ideal unificată. Acest lucru se exprimă, frecvent, prin ideea că experienţa artei este o experienţă „gratuită", ireală dar, totodată, pe deplin satisfăcătoare. Să notăm însă că termenul „gratuitate" nu semnifică şi nu trimite la ideea că experienţa estetică ar fi ruptă de mediul experienţelor noastre reale sau de scopurile şi intenţiile efective ale vieţii şi conştiinţei noastre. Acest termen desemnează mai ales faptul că opera de artă asigură conştiinţei un echilibru intern constituit din acordul principalelor sale tendinţe, şi că, dincolo de disjuncţiile interiorităţii şi exteriorităţii, ea, opera de artă, realizează o lume : o lume în care totul este simultan existenţă şi valoare şi în care conştiinţa restituie lucrurilor măsura valorii lor.

Această măsură comună spaţialităţii şi interiorităţii merită să fie considerată ca produsul caracteristic al creaţiei picturale. Fiinţa picturală este o fiinţă ideală, dar nu ţine de natura ideilor. Obiectul pictural este ideal în sensul că opera oferă conştiinţei structuri graţie cărora lumea vizibilă devine inteligibilă sau disponibilă pentru ea : viziunea estetică, de exemplu, are ca obiecte directe nu faptele lumii reale, ci esenţele lumii vizibile. Evident, aceste esenţe nu sînt de natura celor pe care conştiinţa le obţine pe cale noţională, abstractă, de natura unei gîndiri străine formelor şi spaţiului. În sfera picturală, a actualiza o idee înseamnă a promova o formă. Atunci cînd, în prima parte a acestui studiu, am examinat structurile morfologice sau calitative, regimurile organizării spaţiale care interesează arta pictorului, recunoşteam şi subliniam înrudirea ideilor şi for-

melor. Accentuînd cutare sau cutare din componentele viziunii și coordonîndu-le într-un anumit fel, pictorul va fi pus întotdeauna în posibilitatea de a ne da echivalentul intuitiv al valorilor vitale sau spirituale. După felul în care materia picturală este subordonată purității contururilor, sau, dimpotrivă, după felul în care contururile sînt subordonate presiunii, mișcării interne a forțelor colorate, pictorul ne poate da, cu mijloace exclusiv picturale, sentimentul unei lumi mai inteligibile sau al unei lumi mai dinamice. Pentru pictor, logica expresiilor nu se separă, în general, de logica organizărilor sensibile.

Această clauză fundamentală căreia i se supune expresia picturală ni se dezvăluia sub alte lumini în partea a doua a studiului nostru, parte în care insistam asupra intențiilor și realizărilor conștiinței estetice. Dacă structurile artistice întrețin o rezonanță directă cu sensibilitatea și se mențin la nivelul comprehensiunii intuitive, acest lucru se întîmplă pentru că nu ni le însușim pe calea conceptului și nu le formăm după modelul logic. Intuiția estetică se îndreaptă către formele, și nu către legile existenței lucrurilor sensibile. S-ar putea considera, de asemenea, că forma picturală se adresează mai puțin intelectului, ca și cum structura sa ar fi definibilă, că ea nu se adresează activității noastre, care o înțelege pentru că este pentru ea suprem „disponibilă". Dacă, printre mijloacele de comunicare de care dispune artistul, forma devine un element al limbajului pictural, aceasta nu înseamnă că ea este un semn vehiculînd un concept bine precizat și exact. Forma picturală operează ca o formulă evocatoare ce invită spiritele umane să efectueze aceleași experiențe intuitive și să se acorde asupra aceluiași registru de mișcări spirituale cărora le imprimă o normă.

Activitatea conștiinței estetice poate fi, deci, comparată cu activitatea gîndirii care își aprofundează fără încetare conținuturile experienței,

inventîndu-și, în același timp, mijloacele de expresie pe măsură ce dezvoltă posibilitățile sale de semnificație. În legătură cu această chestiune este absolut necesar să precizăm că activitatea conștiinței estetice cu transformările la care ne-am referit se realizează la punctul de contact al semnificațiilor și formelor, și nu prin mijlocirea vreunui aparat conceptual abstract. Consemnăm în acest sens, de exemplu, că orice mișcare, orice tranziție, orice progresie va fi înțeleasă și redată de către pictor sub speciile concrete ale unui anumit ritm ; istoria picturii ne va dezvălui tot atîtea formule de organizare ritmică, tot atîtea modalități de construcție, cîte moduri deține conștiința estetică de a se raporta și de a înțelege lumea în mod dinamic. Putem afirma, deci, că experiența estetică este un proces de totalizare, de idealizare și de interiorizare care se desfășoară întotdeauna luînd ca punct de sprijin disponibilitățile de organizare spațială. Realizările conștiinței picturale dezvăluie o particularitate definitorie, și anume că activitatea ei constructivă nu se subordonează unor categorii susceptibile să fie definite în perspectiva unei logici generale a reprezentării sau a gîndirii. Categoriile care orientează realizările conștiinței picturale sînt categoriile sensului inseparabile de categoriile formei.

★

Experiența estetică trebuie să fie concepută într-o modalitate destul de largă pentru ca să acopere experiențe posibile în afara cadrelor operei de artă, și experiențe care sînt legate de opera de artă ca o condiție indispensabilă. În momentul în care se pune chestiunea realizării de forme și valori picturale, este indicat să considerăm tehnica și instrumentele picturii printre condițiile necesare acestei activități. Nu se poate spune, totuși, că destinul formelor expresive și esteticește pregnante „în-

cepe" cu existența operei de artă, pentru că acest destin este schițat prin dispozițiile naturale ale viziunii. Dar destinul formelor expresive „reîncepe", se împlinește și se desăvîrșește grație mijloacelor privilegiate pe care opera de artă le pune în serviciul viziunii. Analizele desfășurate pînă în acest moment lasă limpede să se întrevadă, credem, fundamentul etajat al formelor și valorilor picturale. Vom căuta să înțelegem, mai întîi, în ce fel legătura estetică a formelor și semnificațiilor se schițează la nivelul viziunii noastre naturale, în spațiile articulate de percepțiile noastre și pătrunse de schemele acțiunii și de semnele valorilor noastre. Dar vom căuta să înțelegem, de asemenea, modul în care legătura formei și sensului intră în acord cu posibilitățile interne ale operei pictate, cu modurile de a vedea, de a opera și de a formula care au drept punct de sprijin mediul propriu operei și care urmează variațiile stilurilor de artă.

Această etajare a condițiilor efectului pictural are o deosebită importanță pentru filosofia artei. Dacă separăm, în mod excesiv, motivele care îl determină pe artist să-și construiască opera de motivele care ne orientează intuiția cînd aceasta înțelege structurile pregnante ale lumii vizibile, vom risca să înțelegem realizările artei într-o manieră exagerat „formalistă", „artificialistă". Și dacă, pe de altă parte, confundăm structurile pe care arta le prezintă ca fiind valabile pentru inteligență și privire cu structurile estetice pe care experiența noastră le întîlnește în lume, vom adopta un punct de vedere excesiv „realist". Pentru că, o concepție realistă în sensul filosofic al termenului este o concepție care anticipează, alăturîndu-le experiențelor celor mai imediate, determinații pe care, în realitate, conștiința umană trebuie să le atingă în chip mijlocit, sprijinindu-se, prin urmare, pe instrumente elaborate și construite. Și, cu siguranță, că „artificiile" de care dispune arta trebuie considerate, de asemenea, ca

mijloace susceptibile să permită conștiinței estetice să-și asigure completa stăpînire a semnificațiilor legate de forme.

Din aceste rațiuni, raportul care unește valorile legate de sistemele elaborate ale artei cu valorile a căror existență precede aceste sisteme este, desigur, destul de complex pentru a putea concepe că primele dintre valorile amintite le prelungesc pe celelalte fără să fie, totuși, dinainte delimitate de către acestea. Iată de ce ne propunem ca, în această ultimă parte a lucrării noastre, să precizăm, mai înainte de toate, această transformare a valorilor viziunii prin arta picturală.

Să precizăm, mai întîi, că nu ne vom îndepărta prea mult de considerațiile prezentate în legătură cu idealitatea și coerența experienței estetice pentru a înțelege că acest tip de experiență nu-și poate găsi încheierea și desăvîrșirea decît în contextul operei de artă : îi este dat, într-adevăr, operei de artă să ridice experiența estetică la cel mai înalt grad de coerență și idealitate. Contextele experienței naturale nu oferă decît condiții ocazionale și incomplete pentru ca intuiția estetică să aibă loc, să se poată realiza sau efectua. Într-adevăr, fenomenul natural nu se supune integral categoriilor estetice ; cuprinderea acestora în operă, în ocaziile normale ale percepției, este întotdeauna însoțită de intervenția altor categorii — acelea ale experienței reale, ale lucrului, evenimentului sau cauzei. Cu siguranță, tocmai în măsura în care faptele și cauzele reale sînt uitate, în măsura în care spectacolul natural pare în întregime controlat de rațiuni formale și legături de valoare, condițiile percepției noastre reale se apropie mai mult de condițiile viziunii estetice. Să ne gîndim, de exemplu, la un peisaj a cărui structură este atît de aparentă și atît de ordonată, încît pare că răspunde direct intențiilor inteligenței sau activității noastre ; sau la un apus de soare în care gloria și armonia tonurilor ne cucerește în așa măsură, încît acest

apogeu al existenței sensibile înlătură orice referință la spectacolul factorilor contingenți ai locului, lucrului sau evenimentului.

Dar asemenea stări, în care legăturile formale și axiologice domină legăturile realității, își găsesc în opera de artă condițiile de existență cele mai privilegiate. Într-adevăr, ființele picturale sînt ființe total structurate și controlate de raporturi care, fără reziduuri, sînt raporturi de forme și valori. Legăturile plastice ale obiectelor, combinațiile figurilor, maselor și tonurilor, toate aceste raporturi sînt susținute, în marile opere de artă, de o unică intenție. Conștiința poate opera indefinit asupra opozițiilor și mediațiilor, asupra tranzițiilor și analogiilor, asupra raporturilor formale purtătoare de sens ; ea nu se izbește niciodată de pure raporturi de fapte, de contingențe pure. Ființa picturală există, ființează, în mod „gratuit", ea este separată de existențele efective. Dar acesta nu este însă decît aspectul negativ al idealității sale : coerența însăși a ființei picturale, asigurată de valorile formale, este aceea care constituie, de fapt, aspectul pozitiv al existenței sale ideale.

Astfel, cînd realitatea se organizează în așa fel încît semnificația să-și transpară în raporturile formale accesibile viziunii, ea participă deja la ordinea picturală. De reținut însă că înlănțuirea liberă și precisă a formelor în spațiul tabloului este una din condițiile optime pentru ca această valoare picturală să se dezvolte pe deplin. În general, esteticile care iau ca pretext noțiunile Formă și Structură, ne propun să înțelegem creația operei de artă ca operațiune care duce și ridică experiențele, deja organizate prin viziunea noastră naturală, la un nivel superior de organizare. Dacă lucrurile stau astfel, nu trebuie să confundăm misiunea artistului cu aceea a unui tehnician care ar impune din afară o structură materialelor care ar fi, dinainte, lipsite de structură. Nu trebuie s-o confundăm nici cu misiunea experi-

mentatorului care analizează materialul în scopul formulării unor legi. Situîndu-se între două nivele de organizare, intervenția artistului seamănă, mai degrabă, cu aceea a unui interpret care transpune forme și semnificații dintr-un limbaj mai puțin accesibil într-unul mai accesibil. Paul Klee ne propune o altă metaforă, și anume de ordin biologic, pentru a ne face să înțelegem că misiunea artei constă în a reorganiza, potrivit unui model nou, o experiență care are deja sens și organizare : această funcție este asemănătoare acelei pe care o împlinește trunchiul unui arbore care redistribuie seva adusă de rădăcini, astfel încît s-o repartizeze între crengi și frunze. Arta, cu alte cuvinte, n-ar fi ceea ce este, dacă n-ar putea să se alimenteze din experiența vie a formelor vizibile, dar pe care ea, arta, trebuie s-o reorganizeze potrivit exigențelor cadrului artificial al operei prin mijlocirea căruia structurile devin pe deplin accesibile privirii [1].

Este necesar să înțelegem, prin urmare, că arta poate să-și prelungească rădăcinile foarte departe în lumea formelor expresive forme ce se adresează conștiinței noastre ca imagini și simboluri vii, și că, în același timp, punerea în valoare a acestor forme în cadru pictural poate rămîne una din sarcinile ei permanente. Vom ilustra raporturile dintre sursele și obiectivele artei, luînd ca exemplu structurile „luminii", structuri care domină, totodată percepția și comprehensiunea lumii vizibile, ca și organizarea spațiilor picturale.

[1] „Nimeni nu se va gîndi să ceară arborelui să-și fasoneze ramurile după modelul rădăcinilor sale... funcții diferite, exercitîndu-se în domenii elementare distincte, trebuie, evident, să provoace distanțe marcate. În opera de artă, comparată cu ramura este vorba da necesitatea unei deformări prin intrarea în dimensiunile proprii creației, întrucît spre aceasta tinde renașterea naturii" (Allocution au Musée d'Jena, citată de CHARPIER și SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 608).

Polaritatea umbră-lumină se constituie ca unul din principiile organizatoare cele mai profunde ale lumii sensibile : această polaritate conferă lucrurilor vizibile relieful cel mai mobil și mai viu totodată ; dar ea orientează, de asemenea, chiar existența noastră, care se supune ritmurilor obscurității și clarității, ritmurilor vieții nocturne și vieții diurne. Polaritatea umbră-lumină privește, de asemenea, comprehensiunea spațiului, intervenind în schemele sau în imaginile noastre. Așa cum lumina dirijează privirea și ne orientează către obiectul disponibil, fascicolul luminos este unul din vectorii principali ai lumii vizibile și un fel de schemă directoare a acțiunilor noastre. Să consemnăm, pe de altă parte, că opoziția umbră-lumină are o valoare afectivă deosebit de mare ; ea se înrudește, am putea spune, cu opoziția dintre ipostaza vieții dezorientate, amenințate sau diminuate, și ipostaza vieții orientate, asigurate sau exaltate. Dacă împingem reflecția ceva mai departe, vom constata că, în decursul evoluției sale, cultura umană a extras din acest raport sau din această imagine esențială simbolisme fundamentale, în care lumina, care este activitate, căldură și claritate deține rolul spiritului viu, și în care umbra, care este imobilitate, frig și obscuritate deține rolul non-existenței vitale sau spirituale. Importanța funcției pe care o îndeplinesc lumina și umbra în operele pictate se leagă strîns de aceste valori care se dovedesc a fi, totodată, plastice și simbolice. Pictura ne oferă mărturii limpezi în legătură cu structura calitativă a spațiului, a mediului existenței noastre.

Totuși, utilizarea de către pictor a luminii și umbrei variază foarte mult, și anume în funcție de scopurile construcției urmărite sau în funcție de valorile conferite. Se cunosc stiluri artistice — ne gîndim la prima Renaștere — în care prezența luminii și umbrei servește, mai ales, la sublinierea reliefului plastic al lucrurilor. Într-un atare cadru, lumina rămîne un

element calitativ neutru și operează, mai cu seamă, prin gradația clarităților și direcția eclerajelor. Există însă alte stiluri în care lumina operează ca un agent real, cu tonalitățile și vibrațiile sale, în care cuplul umbră-lumină „animă" existența spațială. Din secolul al XVI-lea pînă la impresionism, după cum se știe, una din direcțiile cele mai constante de cercetare în artă a constituit-o viața luminii. S-ar putea spune, de asemenea, că în operele abstracte lumina nu mai apare și nu mai este o substanță separată, ci accentul de intensitate și mișcarea însăși a lumii colorate : ea se confundă cu fluctuația însăși a valorilor, sau cu mișcarea tonurilor care se separă, se afirmă și se întemeiază.

Nu încape îndoială că, alegînd între aceste diferite plastici ale lumii luminoase, pictorul alege de fiecare dată o expresie, o valoare diferită. Pictorul de inspirație clasică interesează privirea într-o lumină care s-o dirijeze, s-o orienteze și să o pună în stăpînirea formelor. Dar atunci cînd din contrastul lumină-umbră pictorul dă viață spațiului, el poate să pună în valoare, în mod deplin, marile simboluri ontologice care se alătură acestui contrast : să ne gîndim, de exemplu, la profunzimea abisală pe care o primește umbra la un Rembrandt sau la un Goya, în contrast cu o lumină ce ne apare ca pol viu și lucid al existenței. Cind, la rîndul său, un pictor abstract — un Delaunay, de exemplu — pune în valoare mișcarea luminii, acest fapt se impune ca motivul unei exaltări pure ce depășește orice rațiune figurativă sau orice motiv simbolic care să fie definibil.

Exemplul structurilor spațiului luminos ne sugerează natura raporturilor pe care construcțiile artei le întrețin cu experiența noastră naturală. Opera de artă ne restituie semnificațiile lumii umane difuzate în experiența naturală a spațiului, dar o face prin mijlocirea dispozitivelor formale pe care ea le elaborează și

în funcție de categorii cărora numai ea le poate controla modul de utilizare. Precizînd cîteva aspecte ale raportului dintre artă și viziunea comprehensivă, vom vedea că apar chestiuni care ne-ar putea orienta în reflecțiile finale ale acestei lucrări, și care se sprijină pe desăvîrșirea existențelor formale în artă.

★

Să notăm, mai întîi, că termenul „reprezentare" nu este cîtuși de puțin apt să desemneze raporturile operei picturale cu experiența inițială a lumii din care arta își extrage modelele. Termenul „reprezentare", luat în accepția sa psihologică, indică o relație încă exterioară între lucrul reprezentat și formele care permit conștiinței noastre să-l reprezinte. De fapt, acest termen aparține vocabularului cunoașterii, mai degrabă decît vocabularului comprehensiunii estetice. Arta trece pe un plan mai pur de evidențe, comprehensiunea intuitivă penetrantă pe care o dobîndim din mediul nostru de existență. Astfel, a introduce lumina în pictură, nu înseamnă a da o reprezentare exactă a lucrurilor luminate, ci a restitui sensul pe care noi îl avem despre organizarea lumii prin lumină, valoarea acestei organizări. Termenul „viziune" ar conveni mai bine decît termenul „reprezentare", întrucît desemnează maniera în care conștiința sesizează intuitiv sensul spectacolului prin mijlocirea formelor vizibile. Termenul „stăpînire" sau „posesiune" ar conveni, de asemenea. El indică maniera în care, prin intermediul formelor, spectacolul vizibil solicită activitatea noastră de intervenție, de reconstrucție și regenerare a structurilor lumii. Nu „reprezentarea" este, sau nu este în chip exclusiv, canalul prin care arta ne dezvoltă sentimentul structurilor cosmice :

Dar Forma, care joacă un rol mijlocitor ce favorizează viziunea și ne asigură stăpînirea structurilor lumii, nu poate fi numai o aparență

superficială. Trebuie s-o concepem ca o rațiune de organizare și de inteligibilitate care apropie semnificațiile cosmice de legăturile conștiinței. Considerată, astfel, ca o rațiune de organizare, forma picturală este altceva decît un simplu model de reprezentare ; dar ea este, deasemenea, altceva decît o simplă articulație formală a cîmpului pictural. Cînd construiește o formulă a spațiului luminos, pictorul face mai mult decît să ne rememoreze spectacolul lumii ; el face mai mult, deasemenea, decît să dispună în tablou un aranjament tonal agreabil privirii. El ne face mai inteligibilă lumea vizibilă, sau ne face sensibilă o esență a lumii vitale sau spirituale. Trebuie să admitem, fără îndoială, că formele spațiului pictural exercită un ansamblu de funcții. Ele sînt, totodată, forme reprezentative, înlănțuiri pur formale de figuri și tonuri și, de asemenea, „forme organice" : forme, vrem să spunem, care conferă intuiției noastre posesiunea unui sistem organizat de realități sau de valori. Pentru o estetică preocupată să expliciteze solidaritatea formei și sensului în artă, „valoarea organică" a formelor picturii este mai ales aceea care va trebui să treacă în centrul considerațiilor ei.

Arta pictorului poate concentra viziunea, stăpînirea realităților și valorile cosmice în „forme organice", pentru că spațiul artificial asupra căruia operează este, deopotrivă, și un *analogue* al spațiului experienței naturale, și o structură mult mai disponibilă pentru a ne pune în deplina stăpînire a esențelor figurale. Arta ne oferă, dacă avem în vedere, de pildă, temele experienței noastre naturale, „echivalenții" apropiați condițiilor construcției și intuiției picturale. Critica de artă a introdus și utilizat termenul „echivalență" din momentul în care și-a dat seama că formele pe care arta ni le propune privirii nu sînt absolut identice, izomorfe cu acelea ale lumii vizibile, dar că ele „țin locul" acestora din urmă, oferindu-ne o versiune mai apropiată de condițiile de opera-

ţie şi de viziunea picturală. Lumina, de exemplu, aşa cum o percepem în lume, nu este decît o *aura* care învăluie prezenţa lucrurilor vizibile. Noi nu o percepem, de fapt, aparte de lucrurile luminate. Îi revine pictorului, care operează liber asupra înlănţuirilor colorate, misiunea de a face vizibilă lumina ca agentul dominant al spectacolului, sau chiar de a ne face sensibilă o lumină ideală care nu luminează lumea lucrurilor, ci o lume spirituală, sau un cîmp pur de existenţe formale. A da sens echivalentului pictural, înseamnă, deci, că este absolut necesar să conferim un rol special spaţiului artificial al tabloului, structurii şi texturii sale. Aceasta înseamnă, de asemenea, că trebuie să recunoaştem raporturile care se stabilesc între „fenomenul natural" unde se cristalizează viziunea estetică asupra lumii, şi „spaţiul pictural", în care această viziune îşi găseşte condiţiile desăvîrşirii sale.

Este, prin urmare, cu atît mai necesar să precizăm raporturile dialectice ce se stabilesc între formele spaţiului natural şi cele ale spaţiului pictural cu cît, prin mijlocirea artei, esenţele difuze ale lumii vizibile dobîndesc valori mai specificate, mai diferenţiate pentru a răspunde mai direct categoriilor conştiinţei noastre estetice. Am spus că, în funcţie de stilurile artistice, pictorul tratează lumina în mod diferit, fie ca factor plastic, fie ca valoare dramatică sau ca o fiinţă agogică şi, să mai adăugăm, ca pură mişcare internă a esenţelor colorate. Fiecare „stil" al picturii reprezintă, deci, o opţiune particulară a artei, care alege printre temele implicite ale viziunii o temă determinată, care operează sub direcţia acestei valori dominante, şi care dispune, în favoarea acesteia, de procedeele şi resursele tehnice pe care i le oferă mediul pictural. Astfel, natura şi posibilităţile spaţiului pictural rămîn încă, în mare parte, indeterminate cîtă vreme nu luăm direct în consideraţie misiunea specificatoare a stilurilor.

A invoca funcţia spaţiilor picturale care, conform orientărilor întotdeauna determinate ale stilurilor, integrează legăturile cele mai „organice" ale viziunii şi ale structurilor esteticeşte pregnante, înseamnă întotdeauna a dezvolta ideea că între „formele" şi „conţinuturile" artei există o solidaritate deosebit de strînsă. Această strînsă legătură a conţinutului şi formei ar putea fi concepută însă într-o modalitate cu totul exterioară, dacă mediul pictural va fi înţeles ca un cadru de figuraţie, de reprezentare. S-ar putea crede, într-adevăr, că forma picturală impune, din exterior, conţinuturilor experienţei noastre un cadru artificial, mai favorabil exigenţelor viziunii. Forma picturală deţine însă un rol mai important, esenţial : este mijlocul graţie căruia arta desprinde din conţinuturi structura lor cea mai inteligibilă şi esenţială, aprofundînd, astfel, înrudirea lumii cu conştiinţa noastră. Prin aceasta, problema formelor picturale se intersectează cu o mare problemă a filosofiei spiritului, aceea a Formei şi Conţinutului experienţelor noastre ; ea poate, chiar, să introducă în acest orizont problematic perspective originale, şi anume în măsura în care raportul estetic al formelor şi conţinuturilor nu se identifică, nu este echivalat cu nici un altul.

Vom urmări, în cele ce urmează, aceste cîteva implicaţii pe care ni le-a relevat problema formalizărilor picturale. Vom putea înţelege mai bine felul în care arta, dînd formă experienţelor noastre intuitive, dezvoltă posibilităţile naturale ale „viziunii". În acest scop, este necesar să apreciem statutul „formelor organice" ale artei, forme care se află la punctul extrem al concordanţei dintre semnificaţiile şi structurile vizibil articulate în spaţiul pictural. În acest sens, va trebui să gîndim în mod corelativ cele două momente ale experienţei spaţiale, întrucît formele organice sînt tributare, mai întîi „fenomenului natural" al spaţiului prin care

lumea dobîndește sens pentru viziune, și că aceste forme organice își găsesc încheierea și desăvîrșirea grație operațiunilor ce se desfășoară în „mediul pictural", artificial al artei. Vom urmări dialogul viziune-artă pe terenul în care opera actualizează și specifică posibilitățile latente ale intuiției, la nivelul spațiilor particularizate din perspectiva diferitelor „stiluri". În sfîrșit, intuițiile și realizările artei propun filosofiei spiritului o accepție particulară a raporturilor dintre „forme" și „conținuturi", accepție care cere să fie definită în termenii săi proprii. Acestea sînt, dealtfel, punctele pe care ni le propunem spre examinare, astfel încît să consolidăm legătura de solidaritate care unește creația formelor picturale și emergența „ideilor intuitive", progresele conștiinței estetice.

II. VALORILE ORGANICE ÎN PICTURĂ. MOTIVE, NORME IDEALE ȘI OPERAȚIUNI FORMALE

Pe parcursul analizelor pe care le-am consacrat componentelor formale, apoi componentelor intenționale ale operei picturale, am luat ca punct de sprijin legăturile strînse care unesc forma și sensul alcătuirilor picturale. Dacă valorile „formale" ale artei sînt altceva decît valorile „formaliste" în sensul restrîns al acestui termen, faptul își găsește explicația în rațiunea acestei strînse legături. A accepta o concepție „formalistă" în pictură, ar însemna să spunem că organizarea figurilor și calităților în complexele picturale nu deține alt rol decît acela de a provoca plăcere sensibilității vizuale, satisfacerea apetitului și inteligenței noastre constructive. S-ar admite, în același timp, o disjuncție radicală între proprietățile formei și proprietățile „sensului", „conținutului" operei: acestea din urmă ar constitui un fel de „umplutură" a cadrului formal indiferent calităților formei, ele însele neutre în raport cu conținutul. Aceasta ar mai însemna să lăsăm în afara examenului o mare parte din valorile operei de artă, acelea care susțin și mențin legătura conținutului cu formele, manifestarea conținutului în formă. În introducerea acestei lucrări, ne-am propus să desemnăm ca parte „organică" sau „structurală", a semnificațiilor operei picturale, pe aceea care trece pe deplin

în structurile formale sau care se dezvoltă pornind de la acestea.

Vom adopta, astfel, cel puțin în parte, vocabularul filosofiei formei care, atunci cînd se referă la organizări și valori organice nu separă niciodată existența formelor de prezența motivelor vitale sau spirituale care trec, grație organizării lor, în planul intuițiilor vizuale. Dezvoltarea pe care am dat-o problemei formelor, în economia acestei lucrări, a fost destinată concretizării statutului valorilor organice, arătînd în ce fel opera de artă, prin înseși înlănțuirile sale formale, conduce comprehensiunea și ne ajută să realizăm intenția care-i este proprie.

A spune că valorile organice ocupă un loc central în opera de artă, înseamnă a spune că o analiză a efectului estetic atinge pînă la urmă nivelul în care conținutul formei și sensul structurii nu mai pot fi disociate. Dacă, în principiu, proprietățile semnificației ar putea fi separate de acelea ale formei semnificante, sensul ar fi transpus exclusiv la nivelul obiectelor figurate, iar formei nu i-ar rămîne decît funcția decorativă, misiunea de a articula spațiul tabloului. Să reținem însă că această disjuncție nu poate deveni posibilă, pentru că înlănțuirea și orientarea fazelor formale contribuie la densitatea sensului. Structura este organică, întrucît consistența sa internă corespunde ca însăși densității sensului exprimat.

Valorile organice intervin întotdeauna în opera pictată, deși ele operează în chip diferit în stilurile figurative și în stilurile non-figurative : în primul caz, ele operează ca elemente ajutătoare, asociate semnificației aduse sau purtate de subiect ; în cel de al doilea, valorile organice intervin ca regulile înseși ale expresiei. Problema care se pune în legătură cu operele figurative — și pe care am întîlnit-o în mai multe rînduri — constă în a realiza convergența tratării temei și a construcției formale astfel încît expresia să atingă întreaga

sa forță. În acest fel, o operă barocă, așa cum este *Purtarea crucii* de Tintoretto, atinge apogeul expresiei sale (il. 4). Mișcarea motivată prin scena rituală se continuă în mișcarea propriu-zis picturală : înlănțuirea grupurilor, vectorilor, tonalităților și eclerajelor pune accentul asupra figurii divine : întreaga alcătuire plastică intensifică aspectul grandios și patetic, sublimul pictural căutat cu ardoare de maestrul baroc. Structura face mult mai mult decît să distribuie în mod decorativ efectele : ea este însăși transcripția picturală.

În realizările picturii abstracte, suprimarea temei obiective nu are loc numai în profitul funcției decorative sau lirice a formei ; ea se face, de asemenea, în favoarea condițiilor imanente ale expresiei [1]. Structurile lui Delaunay sînt, în ele însele, formularea unei bucurii cosmice care constă în exaltarea tonurilor, în amețeala ce răsucește forțele picturale, în puterea tonurilor de a se concentra și de a iradia în spațiu (pl. XII). Remarcăm, dealtfel, o tendință crescîndă a picturii actuale de a depăși valorile strict formale ale construcției în sensul dezvoltării vocației expresive a structurilor. Din momentul în care organizează în mod radical cîmpul pictural, aceste structuri pot desfășura liber unele categorii dominante ale semnificaiței. Tablourile lui Janoir (il. 13) au drept motiv inspirația tonurilor și valorilor care-și caută acordul în polarități și tranziții sau în multiplicarea nuanței. Tonalitatea cucerește tabloul astfel încît să imprime spațiului alura sa subtilă și mobilă în același timp, infinita sa modulație în profunzime. Din practica însăși, și din

[1] Picturile abstracte nu îndepărtează cîtuși de puțin ideea expresiei operei de artă. KANDINSKY nu separă forma de „rezonanța" sa, de maniera în care se pune în lumină un anumit „conținut". (*Essays*, p. 17—18). Este vorba de valorile inerente raporturilor formale, pe care pictorul non-figurativ le utilizează în mod exclusiv, dar care, în principiu, disting misiunea sa de aceea a decoratorului.

inspirația formală a pictorului se naște, dealtminteri, sensul lumii picturale : el se constituie din creșteri fără oprire și devine analog libertății, al elanului existenței în mediul său liber și deschis.

Orice organism pictural desfășoară prin el însuși anumite categorii ale activității, existenței și spiritului. În opera picturală figurativă, categoriile în discuție sînt susținute de reprezentările, imaginile și gîndurile noastre. Opera nonfigurativă, sprijinindu-se numai pe structuri, se asociază categoriilor semnificației care nu pot fi definite sau formulate : pictorul operează asupra unor spații mai compacte sau mai fine și mai subtile, mai compartimentate și mai deschise, mai ordonate sau aflate în plină mișcare. Categoriile pe care le dezvoltă devin, astfel, apropiate de stilurile directe ale existenței, de modurile în care subiectul se oferă spațiului și timpului.

A ridica semnificațiile la nivelul prezențelor organice constituie, deci, o misiune esențială și, într-un fel, specifică a pictorului, sarcină care va fi exercitată în funcție de opțiunea sa — dacă figurează sau nu — dar care va fi realizată întotdeauna : pornind de la noțiunea de „valori organice", de „semnificații structurate" vom putea sesiza mai bine specificul operei picturale care nu constă niciodată în pura reprezentare, dar nici în pura decorație.

Existența unor atari valori organice pune filosofiei artei chestiunea radicală a legăturilor dintre formă și sens. Aceasta este, de fapt, și problema pe care ne propunem s-o examinăm în cele ce urmează. În general, putem afirma că chestiunea valorilor organice poate fi abordată dintr-un punct de vedere care ar putea fi, mai degrabă, acela al psihologiei artei, cît și dintr-un alt punct de vedere care ar putea fi, mai degrabă, acela al unei logici a artei. Psihologul artei, de exemplu, va reflecta la echilibrul

funcțiilor conștiinței și al experienței, echilibru care susține intuițiile estetice și care provine din sfera capacității de a simți și de a percepe, de a acționa și de a înțelege. „Logicianul formelor" va insista, dimpotrivă, asupra legăturilor de principiu — sustrase contingențelor psihologice — cutare structuri formale cu cutare structuri ale semnificației. Important este ca, prin intermediul acestor procedee, să ni se dezvăluie stilul propriu de constituire și de organizare a experienței estetice.

Dar să notăm că, în această perspectivă, explicația psihologică trebuie să depășească anumite pericole. Unul din ele constă în a lega și raporta prea strîns economia actelor și funcțiilor conștiinței estetice de modelul pe care îl prezintă viața naturală a conștiinței, întrucît problema constă în a aborda și înțelege datele economiei estetice din interior. În ceea ce privește o Estetică avînd ca punct de sprijin logica structurilor viziunii, s-ar putea spune că ea s-ar putea repede transforma într-un cadru rigid, dacă și-ar propune să formuleze ținuta normativă a artei, mai înainte de a intra în domeniul operațiunilor specifice acesteia, mai înainte de a înțelege sarcina pe care arta o realizează instituind reguli și norme de comprehensiune picturală. Sensul problematic al argumentului nostru constă, deci, în a lega alcătuirile picturale de sfera actelor și normelor, dar în așa fel încît să ne apropiem operațiunile și instituirile efectiv realizate de către artă.

Primul obiectiv al argumentului nostru va fi să precizăm natura echilibrului conștiinței estetice — pe care se sprijină legătura formelor și semnificațiilor — și de a arăta în ce fel ele scapă dificultăților pe care le întîmpină o explicație psihologică ce pornește de la echilibrul mai puțin complet al conștiinței naturale. Al doilea obiectiv constă în a marca punctul în care experiența și intuiția noastră reîntîlnesc structurile normate ale artei în așa fel încît dincolo de opoziția dintre experiența trăită și formele

ideale se stabilesc valorile organice ale operei pictate. În sfîrșit, vom da argumentului nostru o ultimă direcție : vom apropia experiența, astfel „normată" și legată de forme, de măsurile pe care le primește din invenția, din modul pictural de „instaurare". Aceasta pentru că, o logică generală a intuițiilor formale ar face să apară în stadiul de posibilitate numai formele expresive ale artei, forme care nu se concretizează cu adevărat decît la nivelul în care artistul, operînd asupra spațiilor picturale, le amenajează astfel încît să specifice relațiile dintre expresii și formule, dintre valori și forme.

★

Să ne situăm, așadar, pe terenul explicației psihologice și să recunoaștem cîteva din problemele ei specifice. Vom întîmpina, în acest sens, unele dificultăți, dacă, pornind de la semnificațiile afective și intelective ale conștiinței, de la sfera „subiectivității", vom căuta să regăsim valorile organice. Alte dificultăți vom întîlni, de asemenea, dacă vom porni de la „obiect", de la formele percepute în sfera lumii vizibile. Alte dificultăți ne vor aștepta încă, dacă, pentru a defini obiectul estetic, obiectul semnificant, am dori să pornim, în mod separat, de la conduitele „constructive", sau de la atitudinile noastre „intuitive", „comprehensive". Experiența estetică se află la punctul în care motivele intențiilor noastre și obiectele viziunii, produsele acțiunii și comprehensiunea se convertesc unele în altele. Se poate afirma că grupul categoriilor care convin experienței noastre naturale — în care sfera subiectivă a intențiilor și sfera obiectivă a conținuturilor percepute se opun, sau produsele exterioare ale acțiunii se opun, de asemenea, conținuturilor transcendente, dar nu exterioare, ale intuiției — sînt foarte puțin apte să lămurească problematica experienței estetice : pentru a o investiga, psihologia trebuie să se adapteze categoriilor proprii acestui tip

de experiență, acestei sfere în care orice intenție este intenție formală și în care orice producere de forme generează semne sau valori participabile prin conștiință.

Explicația psihologică își poate propune să umple intervalul care separă datele pe care le extragem din lumea vizibilă și formele semnificante ale artei, și anume prin obiectivele și idealurile pe care le vizează subiectivitatea. Adoptînd această cale de explicație, s-ar părea că esteticianul trebuie să fie, înainte de toate, psihologul uman din tendințele și atitudinile noastre. Se pare că pornind de aici, estetica „psihologică" a lui Volkelt, de exemplu, și-a propus să pună în lumină calitățile organice ale operei de artă : subiectivitatea aderă la forme și le animă la nivele foarte variate prin participarea afectivității, prin proiecția mișcărilor și conflictelor voinței, reflectînd, astfel, în operă, jocurile formatoare ale imaginației [1]. Cînd subiectul sesizează, printr-o comprehensiune intimă, semnificațiile aderente formelor artei, cînd se produce ceea ce psihologul numește, după Lipps, *Einfühlung*-ul, este necesar să răspundem conținuturilor percepute printr-un act al sensibilității, ca subiectul să fie stimulat la acest răspuns afectiv, *miterregt* [2]. Numai că, noi nu deținem conștiința raportului situației cu propriul nostru eu : esențele afective pe care le sesizăm prin *Einfühlung* sînt, într-un anume fel, „dezapropriate", fixate pe un obiect care poartă în el însuși indicii caracteristici ai unei mișcări emoționale. S-ar putea spune că valoarea estetică se creează printr-un fel de investiție în obiect a scopurilor sau formelor sensibilității noastre. Există însă rațiuni și suficiente mo-

[1] *Das Ästhetische Bewusstsein*, p. 13—15, 43—44 și *passim*.
[2] *Ibid.*, p. 10, 48, 65.

tive să considerăm că această explicaţie nu poate fi nici completă, nici fundamentală.

Dar să observăm, pe de altă parte, că doctrinele „obiectiviste" — doctrine fundate pe modelele capacităţii de „a vedea", mai degrabă decît pe modelele capacităţii de a simţi — au fost, cu deosebire, acelea care au marcat lacunele doctrinelor participării, ale proiecţiei. *Psihologia formei,* mai ales, a subliniat în mod deosebit împrejurarea că, de fapt, misiunea noastră nu constă în a umple printr-un act subiectiv o lacună ce separă formele percepute şi formele semnificante, întrucît orice formă percepută este ea însăşi un focar de semnificaţii. Important este că obiectul ne furnizează modele de semnificaţie estetică în legătură cu care nu avem absolut nici un prototip în sfera afectivităţii sau actelor noastre. Astfel, frumuseţea — mai mult sau mai puţin lejeră sau robustă — a unei coloane, se datorează faptului că forma coloanei repartizează într-un anumit fel echilibrul greutăţilor şi al forţelor portante ; ea traduce legătura aparentă a factorului dinamic, cu factorul morfologic, aşa cum depinde de numărul, de lărgimea şi înălţimea coloanelor. Se poate spune, într-un anumit fel, că, de fapt, proprietăţile estetice le citim „pe obiect", că această formă de comprehensiune n-a fost acompaniată în mod necesar de nici un act al afectivităţii sau al voinţei noastre [1].

Cercetările lui Wölfflin, asupra marilor tipuri de forme picturale confirmate de istorie, merg în direcţia interpretărilor „obiectiviste" în măsura în care ele ilustrează limpede că aceste forme sînt tot atîtea moduri de a vedea şi de a articula spaţiul, şi că nu sînt decît în mod cu totul secundar moduri de a simţi. Mo-

[1] CAMPBELL-FISCHER *(Intrinsic expressiveness ; Aesthetics and the logic of sense,* p. 245 şi urm.), sau ARNHEIM *(Art and visual perception,* p. 361—362), critică teoriile participării, ale *Einfühlung*-ului, care înlocuiesc prea uşor modelele estetice prin modelele isomorfe ale eului şi emoţiilor sale.

duri foarte diverse de a simţi pot aluneca în aceleaşi forme fundamentale, ceea ce ar dovedi că forma este elementul prim, iar sentimentul, elementul secund, ca un „material impresional" fixat de forme [1].

Trebuie oare să spunem, în cele din urmă, că forma estetică poate fi înţeleasă prin ceea ce noi „proiectăm" în ea, sau prin înţelegerea pe care ea ne-o furnizează în legătură cu structurile lumii ? Principiul ei formator se află în subiect sau în obiect ? Evident, nu vom putea da un răspuns complet acestei alternative, afirmînd că, în sfera artei, există acte apropiate de adeziunea afectivă, ca şi experienţe apropiate de intelecţia idealizată. Va trebui, pe de altă parte, să ne gîndim încă la existenţa valorilor organice majore care, în statutul lor ideal, par să scape alternativelor fundamentului subiectiv sau obiectiv, şi ale căror categorii nu se pot împărţi între sfera sensului şi sfera structurilor vizibile. Cînt Wölfflin desemnează marile scheme care orientează stilurile artei, el ar fi putut, foarte bine, desemna, de fapt, atari categorii. Cînd arta barocă înlocuieşte volumele bine delimitate ale artei clasice prin mase orientate şi tuşe animate, ea propune viziunii un nou model, iar sensibilităţii o nouă normă : pentru că volumul clasic este, ca model al unui obiect încheiat, schema unui fel de perficienţă intelectuală şi sensibilă ; tuşa barocă este, la rîndul său, în acelaşi timp, norma unei lumi în mişcare, şi schema putinţei de a exista şi de a acţiona, exercitîndu-se indefinit.

Există, astfel, un nivel de reprezentare în care raporturile subiectului şi obiectului încetează să mai fie raporturile a două fiinţe separate prin regimul lor de existenţă, aşa cum

[1] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* p. 12, 246. Astfel, pictori ca BERNINI şi TERBORCH, care diferă mult prin sentimentele şi atitudinile pe care le exprimă, pictează totuşi prin „tuşe" şi nu prin „volume", respectînd, astfel, trăsăturile fundamentale ale unei viziuni baroce asupra spaţiului.

sînt subiectul şi obiectul experienţei reale, ale percepţiei reale. La acest nivel, există o comunicaţie între schematismul sublimat al actelor noastre şi morfologia unui spaţiu normat de schemele formei şi ale mişcării. Dar acest nivel de raporturi în întregime ideale ale subiectului şi obiectului nu pot exista decît în contextul experienţei estetice ; acesta este nivelul în care se stabilesc valorile structurale ale artei. Pe parcursul prezentului studiu, am căutat să recunoaştem cîteva din trăsăturile experienţei estetice propriu-zise. Ne-am referit în acest sens, la intenţia majoră a artistului, intenţie care nu constă în „a exprima" un oarecare sentiment, ci de a da un stil formal intenţiilor sale realizatoare, şi pentru care orice experienţă a simţurilor este legată, deci, de un proiect de construcţie, de organizare plastică [1]. Ne-am referit, de asemenea, la funcţia „sintagmei" picturale, la un limbaj de forme în care sînt prezenţi nu atît stimulenţii care provoacă sentimentele, ci mai cu seamă, înseşi legile ideale ale proceselor active [2]. Ne-am referit, oricum, la nivelul specific estetic al experienţei, nivel la care este ridicată exterioritatea mutuală a spaţiului sentimentelor, al actelor şi a spaţiului lucrurilor percepute, şi în care prevalează reciprocitatea nelimitată a intenţiei şi a figurii.

Putem considera însă mai îndeaproape intenţiile şi scopurile care conduc sau poartă subiectul spre obiectul estetic. Vom beneficia, astfel, de un nou prilej de a confirma ideea că unele opoziţii care creează dificultăţi pentru explicaţia psihologică, se atenuează atunci cînd se introduc în explicaţie dimensiunile specific estetice ale experienţei. De exemplu : atunci

[1] În Partea a II-a, cap. III, unde am descris faza activă, productivă, a procesului pictural.

[2] *Ibid.*, cap. IV, unde am căutat să caracterizăm statutul „simbolismului" pictural.

cînd ne propunem să lămurim problema valorilor organice ale picturii, trebuie să privilegiem demersurile şi intenţiile comprehensiunii, sau pe acelea ale acţiunii ? Într-un anume sens, fiinţa picturală dezvăluie unitatea unui conţinut inteligibil şi concret totodată, unitatea unei Imagini. De observat că de la asimilarea operei cu imaginea, cu un *Bild*, pornesc cercetările multor autori. Unii se inspiră din psihologia actelor şi funcţiilor, aşa cum procedează Volkelt şi care consideră ca act fondator al operei de artă mişcarea imaginaţiei desfăşurînd legăturile unei lumi aparente, a unei *Schein* [1]. Alţii se inspiră din distincţia care priveşte obiectul şi conţinuturile semnificante, opunînd — aşa cum procedează Brinkmann — lumea „coerenţelor ireale", lumea estetică, lumii „coerenţelor reale", lumea fizică sau psihică [2]. Pe aceste diferite căi, obiectul estetic se confundă cu un anumit mod ireal al sensului, al comprehensiunii. Totuşi, s-ar putea concepe, dimpotrivă, că opera de artă este, la prima vedere, obiectivul şi produsul unei activităţi realizatoare care face să apară în spaţiu un nou gen de lucruri. Acest lucru va avea legile sale proprii de existenţă : astfel, tabloul este echilibrat în registrul raporturilor plastice, calitative. S-ar putea însă foarte bine concepe că acest echilibru să fi fost căutat mai înainte de către pictor, mai înainte de a se îngriji de raporturile de semnificaţie, de expresie [3].

S-ar putea, de asemenea, — după ce am accentuat opoziţia lumii ireale, imaginare şi a lumii reale, obiective a existenţei să le con-

[1] *Op. cit.*, p. 43, 177.

[2] *Natur und Kunst*, p. 159 : „Obiectul estetic nu este un obiect corporalmente real, ci un obiect a cărui natură ţine de aceea a imaginii *(ein bildhaftiges Gegenstand)*".

[3] P. FRANCASTEL spune : „Prima calitate a operei de artă este cu siguranţă aceea de a fi o operă şi nu un simbol ... de a se încarna în materie". *Art et technique* ..., p. 219.

siderăm împreună se va înţelege atunci că opera de artă este un fel de „sinteză" a două genuri de proprietăţi : proprietăţile unei existenţe unificate în ireal — pe care le vom numi mai curînd „estetice", pentru că ele privesc cu precădere intuiţia — şi proprietăţile unui obiect elaborat, construit — pe care le-am numi mai curînd „artistice", pentru că ele sînt inseparabile de realizarea obiectivă [1].

Dar, pentru ca valorile organice ale artei să dobîndească un sens este necesar ca raporturile dintre opere ca imagine şi ca obiect în spaţiu să fie mai strînse. S-ar putea concepe, astfel, o „congruenţă parţială" a celor două genuri de proprietăţi : opera de artă nu va fi „în întregime" constituită prin raporturi care să releve un sens ; dar ea va fi întotdeauna „cel puţin în parte", disponibilă pentru raporturile de sens. Opera de artă se sprijină, fără îndoială, pe proprietăţile structurale, plastice care n-au nevoie să fie însoţite de semnificaţii, afective sau intelectuale, pentru a fi valabile. Dar trebuie spus că, dealtfel, raporturile plastice sînt foarte rar indiferente oricărei semnificaţii : din momentul în care obiectul plastic articulează şi ordonează spaţiul, el solicită imaginaţia să parcurgă şi să unifice conţinuturile astfel ordonate, să efectueze un act de comprehensiune. Semnificaţia picturală poate beneficia de aceste întîlniri : dacă ar trebui să le explicăm, vom putea spune că ele se sprijină pe posibilităţile bogate şi ambigui ale spaţiului — fenomen, care este totodată „matrice a formelor", mediu plastic şi „mediu de acte", de semnificaţii.

---

[1] În legătură cu această chestiune îl vom cita din nou pe D. BRINKMANN *(ibid).* : „Alături de acest obiect estetic care este opera de artă, există obiecte ale mediului uman şi natural care sînt estetice ... opera însăşi nu este numai un obiect estetic, dar posedă, ca operă de artă, calităţi care depăşesc statutul pur al imaginii estetice".

Dar este posibil, de asemenea, ca raportul valorilor plastice şi al semnificaţiilor să fie încă mai strîns, iar aceasta în măsura în care şi unele şi altele izvorăsc din acelaşi demers creator al artistului. Proiectul pictorului poate să rămînă unul singur, dar să se dezvolte pe registrele diferite ale creaţiei plastice şi ale creaţiei simbolice. Am remarcat deja, referindu-ne la funcţia *praxis*-ului în artă, că o mişcare sau alunecare cu totul naturală se desfăşoară de la proiectul de construcţie la proiectul simbolic. Iar aceasta pentru că actul care construieşte, pune în evidenţă schemele profunde ale acţiunii umane, sau pentru că a informa spaţiul înseamnă a degaja, a desprinde, din lumea vizibilă analogiile şi rezonanţele care îi sînt latente ; sau în sfîrşit pentru că pictorul, pe măsura elaborărilor plastice descoperă legături sintactice, formule de ordonare a imaginilor. Existenţa obiectelor reale şi existenţa imaginilor sînt foarte îndepărtate una de alta, dacă le raportăm la măsurile experienţei noastre naturale. Dar aceste două moduri de existenţă se apropie foarte mult unul de altul, din momentul în care ne propunem să le măsurăm potrivit dimensiunilor experienţei estetice : dacă le raportăm, de exemplu, la spaţiul fenomenelor vizibile, din care arta extrage, totodată, modelele formei şi legăturile de sens ; sau dacă le raportăm, încă, la spaţiul proiectelor artei, care dezvoltă simultan, unele din altele, formulele plastice şi formulele simbolice.

★

Astfel, unele din dificultăţile proprii alternativelor pe care le întîlneşte explicaţia psihologică a valorilor organice ale artei, par să se atenueze dacă ţinem suficient seama de medialiile conştiinţei estetice, care intervin între interioritatea semnificaţiilor şi exterioritatea figurilor, sau între transcendenţa reală a operelor produse şi transcendenţa ideală a conţi-

nuturilor imaginate. În general, experiența estetică, în care semnificațiile sînt normate și adecvate raporturilor formale, este dotată cu o proprietate particulară, cu totul aparte, de „coerență" ; experiența estetică, ar mai fi de adăugat, cunoaște necesități ideale care se situează dincolo de contingența motivațiilor psihice. Dar caracterul propriu unei experiențe normate necesită el însuși un examen ceva mai atent, întrucît poate genera anumite dificultăți în explicație, poate duce la apariția unor alternative în interpretare. Dacă, prin urmare, caracterul normativ al formulelor picturale semnifică împrejurarea că ele aparțin unei ordini de coerență formală „indiferent" de conținuturile pe care le controlează, vom fi îndreptățiți ca, acestei ordini formale, să-i opunem domeniul „totalităților expresive" întîlnite în sfera experiențelor noastre reale și vii. Dar, fără îndoială, raportul normelor cu sfera experienței trebuie înțeles într-o modalitate mai puțin statică, așadar în manieră suplă, dialectică. Izvorînd din experiență, valorile organice ale picturii își dobîndesc consistența, pregnanța și calitățile lor estetice, în același timp și pe măsură ce sînt structurate și normate, pe măsură ce intră în economia formelor artei.

În legătură cu această importantă chestiune, trebuie spus că, nu fără o anume intenție critică, orientată împotriva concepțiilor formaliste în artă, *Filosofia formei* ne recomandă — pentru a înțelege temele expresive ale artei — să pornim de la complexele organice ale experienței spațiale mai degrabă decît de la combinațiile formale ale tabloului. Dacă forma posedă o profunzime în expresie, faptul nu se explică prin aceea că ea ne apare ca o înlănțuire de figuri și de calități articulate în spațiul tabloului, ci pentru că, în același timp, ea controlează forțele și tensiunile subiacente ; sau, altfel spus, și pentru că, prin organizarea ei figurată, furnizează un punct de sprijin proceselor conștiinței noastre intuitive, imaginate,

și pentru că forma este, deasemenea, simbolul imediat al oricărei vitalități, al oricărei spiritualități. Totuși, această concepție a valorilor organice ale formelor, concepție care pune în lumină, fără îndoială, anumite baze afective ale intuiției estetice, ar putea constitui încă sursa unor ambiguități. Ea ar fi echivocă dacă ar pune existența valorilor organice „dincoace" sau „în afara" valorilor formalizate ale artei : ar fi, deci, echivocă, pentru că, în acest fel, ne-ar face să gîndim sub formă de „opoziție" ceea ce trebuie mai degrabă gîndit în legătură cu lumea „mediațiilor", în măsura în care valorile organice ale artei nu se încheie decît „formalizîndu-se".

Într-adevăr, un mare număr de structuri accesibile percepției pot să corespundă definiției „totalităților expresive", definiție formulată de *Psihologia formei*, dar, cu toate acestea, să nu fie încă pe deplin valori estetice. Avem în vedere, de exemplu, expresiile pe care gesturile noastre le desfășoară în spațiu, sau expresiile fizionomice pe care ni le furnizează perceperea naturii materiale și vii. Asemenea structuri pot deveni, fără îndoială, „nucleele" structurii picturale, dar sub condiția adaptării lor la dimensiunile proprii formelor spațiului pictat. Orice gest uman orientat către un scop sau către un anumit echilibru constituie pentru viziunea noastră picturală vehicolul unei intenții manifeste, dar, cu toate acestea, pictorul trebuie să „regenereze" în mare măsură gestul uman și semnificația sa pornind de la componentele formale asupra cărora operează. Picasso, de exemplu, accelera și intensifica gestul uman printr-un joc formal de discontinuități și de reluări, de convergențe vectoriale. Sau Fernand Léger, care îl poate domoli sau intensifica — este vorba tot de gestul uman — prin maniera în care îl înscrie, din punct de vedere tectonic, în spațiu. Iată, de fapt, ideea pe care am subliniat-o în mai multe rînduri, afirmînd că opera de artă ne furnizează echi-

valentul formalizat al structurilor naturale. Dar aceste echivalente nu există decît la nivelul de integrare a expresiilor care le pune în concordanță cu dispozitivele structurale ale picturii.

Să observăm însă că problema experiențelor inițiatoare ale artei ar putea fi formulată pe baze mai largi decît acelea pe care ni le pune la îndemînă *Psihologia formei*. Se pune întrebarea dacă semnificațiile emoționale și existențiale, pe care figurile artei le înscriu în mod conștient, nu se supun unui principiu de organizare mai spontan și mai profund în raport cu principiile ce particularizează construcțiile înseși ale artei. Presupunerea de la care pornește un Volkelt, de exemplu, în legătură cu afectele care fundamentează intuiția estetică este că această experiență se naște dincoace de formele pe care arta le obiectivează, adică în sfera lui *Gegenstand* ; că experiența în discuție izvorăște, mai întîi, din mișcarea inobiectivabilă a tendințelor și afectelor, adică din sfera lui *Zustand*. Psihologia structurilor afective și personale — Psihanaliza — a îmbogățit mult înțelegerea de către noi a vieții tendințelor care se fixează pe imagini iraționale, scăpînd controlului oricărei gîndiri conștiente și obiectivante. Or, aceste imagini ar deține puterile emoționale ale artei [1].

Nu ne vom pune aici chestiunea valorii inspiratoare, fără îndoială foarte mare, pe care o dețin manifestările subconștientului în anumite forme ale artei [2] ; și nici chestiunea limitelor

[1] Cum spune FREUD, „Psihanaliza nu are dificultăți în a desemna, alături de partea manifestă a plăcerii estetice, o alta care este latentă, deși mult mai puternică, derivată din sursa ascunsă a eliberării instinctelor" *(Complete psychological works*, v. 13, p. 187).

[2] Așa cum arată studiul lui René HUYGHE, *Dialogue avec le visible*.

pe care stricta tectonică a formelor picturale le poate opune dezvoltărilor imaginației spontane. Chestiunea pe care intenționăm să ne-o punem se referă la condițiile în care o semnificație devine „semnificație organică a artei", cucerindu-și, astfel, valoarea sa estetică. Cu siguranță că un indice simbolic, care trezește și disimulează totodată o semnificație după mecanismul psihanalitic al transferurilor, nu este, pentru atît, o formă estetică : ceea ce conferă unei imagini valoare estetică incontestabilă constă în faptul că ea intră în concordanță cu o viziune unificată, așa cum ne-o furnizează artistul integrînd formele în spațiul pictural. Astfel, imaginile violenței sînt prezente în opera unui Goya nu numai pentru că ele sînt, sub raport estetic, expresive, „obsedante", ci mai ales pentru că Goya este inventatorul unor structuri care sînt echivalentul pictural al violenței : aceste mase tumultoase, ezitînd între formă și informă, antrenate prin pulsiunile luminii și ale umbrei ; întreg spațiul vizibil la Goya este structurat prin aceste procedee sau procedee concordante.

Un alt lucru este, deci, condensarea „în profunzime" a sensibilității în jurul unor teme, și altceva această concentrare „în înălțime" pe care o primește expresia cînd beneficiază de o viziune formal integrată. Concordanța dintre „condensare" și „concentrare" constituie factorul ce dotează operele cu o mare intensitate picturală : nu există expresie picturală în afara expresiilor pictural normate.

Pe măsură ce investigația fixată asupra experiențelor care condiționează modurile de expresie în artă se apropie de momentul decisiv al transformării estetice a experiențelor, ea recunoaște mai net relativitatea mutuală a „fazei

materiale" și a „fazei formale" a expresiei. Astfel, sub semnul normelor artei, experiența noastră vie a semnificațiilor și valorilor, și viziunea noastră structurată se ordonează una pe alta. Această situație s-ar putea formula spunînd că arta comportă o „logică a asamblajelor formale", care controlează orice „psihologie a expresiilor". Creația estetică nu adaugă din afară scheme expresive dispozitivelor picturale pe care le utilizează, ci din interiorul însuși al acestor dispozitive ea dezvoltă schemele expresive compatibile cu formele sale. Totuși, pentru ca ceea ce am numit coerență formală să poată norma viața semnificațiilor, este necesar ca ele însele să nu fie imobile; logica formelor artei trebuie să fie o logică „operantă" dependentă de o economie mobilă de raporturi. Poate că această propoziție mai trebuie explicitată încă, întrucît ea prezintă importanță pentru concepția noastră relativă la valorile organice ale artei. Ne-am putea gîndi să facem ca acestea să depindă de o anume concordanță generală, necondiționată, a economiei formelor și economiei valorilor. Aceasta ar însemna însă să ținem în mod cu totul insuficient seama de sarcinile realizate de către artă, care întrețin corespondențele acestor două sisteme, operînd asupra condițiilor viziunii picturale și reînnoindu-le aceste sisteme.

*

Filosoful artei se poate alătura descrierii legăturilor celor mai generale și mai esențiale, care unesc lumea formelor și lumea valorilor. În acest fel, el ne-ar putea oferi un sistem general al structurilor viziunii picturale și al contribuției acestora la cosmosul semnificațiilor și va-

lorilor cărora pictorul le poate da o expresie[1]. Astfel, studiul valorilor organice ale artei ar putea fi plasat la un nivel de validitate susceptibil să-l sustragă asociațiilor și atitudinilor psihologice contingente. Este însă limpede că această metodă trebuie să se ferească de iluzia posibilității de a atinge și formula, astfel, legi necondiționate pe care să le regăsim pur și simplu aplicate, concretizate în construcțiile artei. Căci operele și stilurile sînt locul și cadrul inovațiilor formale care privesc normele înseși ale articulării spațiale și ale expresiei. Astfel, ceea ce ne pot furniza analizele generale întemeiate pe spațiile de calitate și de valoare sînt, mai degrabă decît norme imperative, „posibilitățile" globale pe care operele de artă urmează să le „specifice" pe măsură ce ele determină „normele lor intrinseci".

În cele ce urmează, vom căuta să indicăm cîteva din aspectele acestui proces de specificare. În spațiile pe care le elaborează arta vom preciza, în primul rînd componentele sensibile ale lumii vizibile își „primesc funcție" în modalități foarte diferite. Vom insista, în al doilea rînd, asupra faptului că semnificațiile care au raport cu spațiul, care „frecventează" mediul percepțiilor, gîndirii și acțiunii noastre, își găsesc în construcțiile artei condițiile care le selecționează, le diferențiază sau le coordonează, și primesc de la artă un limbaj distinct. În sfîrșit, un ultim punct asupra căruia vom

[1] Citām în legătură cu aceasta opera recentă a lui E. JORDAN, *The aesthetic object*, care descrie corespondențele cele mai fundamentale dintre ordonanța structurilor unui spațiu estetic și ordonanța semnificațiilor. Semnificația formei este un fapt obiectiv și acest fapt constituie sistemul categoriilor estetice în structura lor relațională apropiată, și ca atare exprimă sensul unui obiect individualizat. Semnificația formei constituie sistemul cumulativ al acestor categorii, care încep cu culoarea și trec prin ritm, linie și masa, și pe care forma le leagă în totalitate, după un desen avertizat într-un obiect care există individual.

insista îl constituie împrejurarea că marile valori atașate formei estetice sînt majorate și instaurate pe măsură ce arta devine stăpînă pe procedeele de construcție formală care sînt mai favorabile manifestării lor.

Să observăm, mai întîi, că, dacă pictorul construiește spațiul cu figuri și calități, puterea și forța pe care acestea le exercită depinde, în foarte mare măsură, de funcția ce li se asigură în construcția spațiilor formale. Se poate spune, în general, că utilizarea culorilor și organizării lor ritmice permite pictorului să afirme prezența vie, afectantă a lucrurilor, și că utilizarea liniilor și volumelor, a tectonicii lor, îi permite să orienteze și să ordoneze, mai ales, spațiul lucrurilor. Este însă necesar, așa cum procedează anumiți autori, să extragem din aceste proprietăți un fel de ierarhie generală a funcțiilor spațiului estetic? A spune că ritmurile colorate constituie faza „subiectivă", „ireală" a unei lumi în care liniile și volumele constituie faza „obiectivă", garantează realitatea [1]. Ar însemna, fără îndoială, să ținem în mod cu totul insuficient seama de varietatea întrebuințărilor picturale ce pot fi date culorilor sau liniilor, fapt pe care am căutat în prima parte a acestei lucrări, să-l punem cît mai bine în evidență.

Este posibil ca, în cele din urmă, propoziția citată să ne descrie o anumită „normală" a percepției, a viziunii naturale, în care culoarea calífică, dar în care figura definește lucrul. Atari dimensiuni normale însă — trebuie spus —

[1] E. JORDAN, *op. cit.*, p. 158. „Ca o categorie elementară a valorii, linia este prima etapă în definirea și în determinarea unui obiect... Culoarea, tonalitatea sau ritmul nu pot fi resimțite decît ca determinate, în mod retrospectiv și suplimentar, prin linie, și nu pot fi considerate ca fiind componentele unui fapt obiectiv... decît în măsura în care ele satisfac condițiile spațiale pe care linia le implică în sensul său literal".

sînt, în bună parte, tributare noilor „normalizări" ale artei. Picturile clasice rețin ceva din această „ierarhie naturală" a componentelor spațiale, căreia îi purifică valoarea. Dar, într-un anume fel, pictorul poate răsturna termenii ierarhiei. Pictorii coloriști, de exemplu, au conferit culorii o valoare „materială", „existențială" servindu-se de ea pentru a ne pune în contact cu realitățile fictive. Fernand Léger sau Delaunay, de pildă, utilizează culorile pentru a marca articularea și orientările unui „spațiu-materie"; contururile și figurile, în acest caz, pot fi reduse la o funcție cu desăvîrșire formală, ca un fel de scheme ce sfîrșesc să orienteze pentru noi intuiția mișcărilor picturale. De bună seamă, libertatea de care dispune pictorul în atribuirea funcțiilor picturale îl ajută să diversifice semnificațiile profunde ale cosmosului estetic: o lume construită pornind de la culori este mult mai vie, mai puțin „obiectuală" decît o lume construită pornind de la figurile obiectelor. Aceste exemple atestă într-un mod foarte concludent libertățile de care dispune pictorul care, operînd asupra unui spațiu de forme și de valori, este departe de a reproduce o anumită ordine fundamentală și invariantă a cosmosului estetic.

S-ar putea insista, de asemenea, asupra altui fapt, și anume că operațiunea pictorului este deschisă expresiilor și invenției formulelor care specifică expresiile. Dar nu vom putea elucida încă dialectica expresiilor latente din experiența noastră vizibilă și a expresiilor selecționate și amplificate de către operele de artă, dacă vom gîndi într-o manieră prea generală, funcția idealizantă a artei. Cu siguranță că, substituind raporturile formale raporturilor de realitate, juxtapunerea lucrurilor condiționărilor evenimentelor, arta ne transportă într-o lume ideală, în care toate legăturile devin legături de sens. Dar această formulă generală, care traduce legă-

tura de principiu între forme și semnificații, nu ne poate face să înțelegem concret misiunea formalizatoare pe care o realizează arta. Fiecare gen de semnificație solicită propriul său mod de formulare, și fiecare schemă formală, din contra, tinde să introducă un anumit regim al semnificațiilor. Cînd refuză mișcările reprezentate și se încredințează raporturilor pure de linii și tonuri, pictorul abstract, — de pildă — nu vrea să exprime, la un nivel mai înalt de formalitate și de virtualitate, ceea ce pictorul figurativ exprimă deja ținîndu-se aproape de structurile reale. Dimpotrivă, el intenționează să parvină într-o modalitate directă și într-un fel „originar", la alte expresii : să dezvăluie anumite demersuri ale spiritului, anumite calități esențiale ale existenței pe care pictorul figurativ le disimulează sub figura lucrurilor.

Tratînd despre problematica simbolismului pictural, am căutat să sugerăm care anume regimuri diferite ale atitudinilor și actelor, care anume diferite nivele ale experienței trăite sau ale experienței gîndite pot fi aduse la expresie de către arta picturală, în același timp cu specificarea modurilor limbajului său formal [1]. Nu vom reveni asupra conținutului acestor analize. Vom încerca numai, printr-un exemplu, să readucem în discuție ceva din complexitatea legăturilor de sens care pot fi controlate prin sistemul structural al operei pictate. O operă de Rembrandt, de exemplu cum ar fi *Femeia cu garoafă* (il. 6), ne sensibilizează privirea prin structura dominantă care constă în balansarea pronunțată a clarităților și valorilor între polii extremi, prin numeroasele rupturi și tranziții care scandează mișcarea viziunii între acești poli. Această structură ne comunică sentimentul tragicului interior, al unei drame spirituale, familiare operei lui Rembrandt.

Să notăm totuși, că această structură a operei lui Rembrandt poate exercita mai multe roluri,

[1] În Partea a II-a a acestei lucrări, cap. IV.

ne poate instala pe mai multe căi în tonalitatea ei dominantă. Putem percepe, de exemplu, perspectiva luminoasă ca un fel de ecleraj cvasi-ireal, care ghidează privirea către prezența, cînd ștearsă, cînd subliniată, acuzată, a lucrurilor și ființelor. Dar structura nu exercită decît acest rol de ghid al percepției. Ea poate însă, prin ea însăși, să orienteze jocul imaginilor și gîndurilor noastre, cărora le furnizează un cadru, o normă : balansarea tonurilor stinse și a tonurilor afirmate favorizează jocul polarizat al imaginilor tristeții și fervorii, al absenței și prezenței, al disperării și speranței, tonalitate ambiguă a melancoliei. Dar pentru ca procesul pictural să se desfășoare, nu este absolut necesar să formulăm vreun gînd sau să actualizăm vreo imagine. Sensibilitatea noastră va fi pur și simplu condusă de către acest ritm, lent și pronunțat totodată, al valorilor, prin această vibrație amplă care amintește, poate, mișcarea muzicală a unui adagio și care, dincolo de orice conținut exprimabil, este „măsura formală" a duratelor patetice.

Astfel, formula picturală a unui Rembrandt, dacă o analizăm după modurile expresiei, ne trimite la mai multe nivele ale sensului", ne rememorează, mai întîi, trăsăturile spațiului percepției, în care întîlnim și sesizăm aspectele fizionomice ale ființelor existente ; ea ne trimite la spațiul „interior", în care se dezvoltă imaginile și gîndurile noastre ; ne impune, de asemenea, măsurile unui spațiu în întregime formal, în care sensul este acționat, operat, mai curînd decît reprezentat.

Un studiu al stilurilor artei ar dezvălui, fără îndoială, o amplificare diferită a cutărui sau cutărui din aceste tipuri de expresie la care am făcut aluzie. O pictură realistă nu este o pictură ale cărei scheme formale sînt absente, ci este realistă pentru că aceste scheme ne ajută să desprindem și să dominăm prezențele fizionomice ale lucrurilor. O pictură în care intenția simbolică este foarte marcată — ne gîndim, de

exemplu, la opera lui Delacroix sau la aceea a suprarealiștilor — este aceea în care schemele scapă fără încetare rolului lor figurativ pentru a trasa calea evaziunilor gîndirii, a mișcării imaginației. La rîndul lor, pictorii abstracți abandonează figurația și sugestia fără ca, într-un anumit fel, să înceteze să semnifice : pentru că ei dezvoltă forme care sînt în întregime legături, mișcări articulate și care conturează structura unui spațiu și a unei durate animate [1]. Totul se petrece ca și cum opera picturală ar pune în lumină categorii diferite de spațialitate și semnificație legate de spațiu : ea amintește, cînd mediul experiențelor noastre reale, cînd evocă mediatul figural al discursului nostru interior, al imaginilor și gîndirii noastre, cînd reconstruiește norma imanentă mișcărilor și actelor noastre. În acest sens se poate spune că misiunea formalizantă a artei nu este un demers uniform, ci ascunde o dialectică a experiențelor și formelor pe parcursul căreia ea își specifică formulele.

Rembrandt, spuneam, ne face să resimțim tonalitățile tragicului sau pateticului, nu numai prin tratamentul fizionomiilor, dar mai cu seamă prin înlănțuirea structurilor operei și, în particular, prin procedeul formal al ritmului tonal articulat într-un anume fel. Această observație ne va conduce la ultima chestiune pe care vrem s-o punem în lumină, și anume, la cunoașterea raportului marilor categorii ale valorii estetice cu economia formală a operelor : raportul valorii și al structurii este de așa natură — în operele de artă —

[1] Studiind motivele formale ale artei muzicale sau picturale, E. SOURIAU subliniază raportul pe care ele le întrețin cu registrul actelor spiritului, reduse la însăși intenția lor. Categoriile care desemnează termenii ca „opoziție, mediație, redublare, evaziune dinamică" „sînt, mai întîi, acțiuni și acțiuni instauratoare. Ele stabilesc și înalță arhitecturile estetice, în care ele sînt actul constitutiv și într-un anume fel, cariatidic, pentru că ele le susțin. (*Correspondance des arts*, p. 238).

încît estetica trebuie să-l descrie în primul rînd, să-l considere în varietatea și în diferențele sale, fără să se îndepărteze de la analiza raporturilor structurale. În linii generale, estetica va trebui să definească, mai întîi, care din combinațiile intrinseci ale componentelor operei picturale poate favoriza expresia cutărei sau cutărei valori estetice ; sau să stabilească, în al doilea rînd, care valori estetice sînt compatibile cu dispozitivele utilizabile de către opera picturală. Aceasta înseamnă să mergem în sensul analizelor care ne obligă să afirmăm că, de exemplu, sentimentul frumuseții, al armoniei interne a operei solicită un anumit optimum de organizare formală : pentru ca opera să fie frumoasă, este necesar ca efectele maselor și mișcărilor să fie echilibrat prin claritatea contururilor, astfel încît agenții dinamici să fie clar definiți. Cînd amploarea maselor și intensitatea mișcărilor depășesc prin exces forța contururilor, impresia picturală va aluneca de la frumos către sublimitate ; dacă între aceste componente există un dezacord astfel încît contururile nu respectă masele și mișcările, vom avea, mai degrabă, sentimentul urîtului, al unei carențe [1].

Nu încape absolut nici o îndoială în legătură cu faptul că, într-adevăr, categoriile estetice își au corespondențe structurale precise, exacte. Este însă foarte important să observăm că această corelație devine posibilă grație mobilității indefinite a limbajelor artei care se specifică în același timp și pe măsură ce ele specifică organizările valorilor estetice. Această observație ne readuce la argumentul nostru și

[1] E. JORDAN, *op. cit.*, p. 224 : „Definiția finală a unui obiect frumos este aceea a unui obiect determinat prin categoriile estetice sub condiția armoniei perfecte..." ; p. 226 : „Esența urîtului este rezistența condițiilor existențiale ale simțirii la grațiile formale ale liniei, masei, construcției" ; p. 237 : „Sublimitatea rezidă în disproporția între masă și alte trăsături categoriale ale obiectului...".

anume la critica generalităților nonspecifice, a concepțiilor care consideră normele artei în afara normelor determinate de opere și stiluri. Estetica nu va găsi o ierarhie uniformă a valorilor, organizate în jurul vreunei categorii centrale, cum ar fi aceea de frumusețe echilibrată, ci mai degrabă „familii de valori" dependente de dominante variabile. Această observație vrea să sublinieze, de asemenea, că estetica nu se poate raporta la un model fundamental al spațiului vizibil, ci la tectonica mobilă a spațiului pictural.

Se pare, de exemplu, că o artă care amplifică structurile spațiale definite și închise — cum ar fi aceea a Renașterii — atinge grandoarea sub specia „grandiosului", mai curînd decît sub specia unui „sublim dinamic". Formele lui Rafael, de pildă, sînt grandioase prin amploarea formelor și mișcărilor care se mențin în cadrul unor limite stricte, în cadrul unor stricte proporții. Arta barocă, dimpotrivă, atinge în chip deliberat această modalitate a grandorii pe care o putem denumi sublimul dinamic, dar printr-o modificare profundă a structurilor picturale, astfel încît valorile lineare să fie reduse în profitul valorilor maselor și mișcărilor : de unde și simbolurile unei voințí și ale unei vieți care depășește orice limită, sentiment pe care îl avem ori de cîte ori admirăm opera unui Tintoretto sau a unui Rubens. Această comparație pune în evidență faptul incontestabil că există estetici ale spațiului stabilizat și estetici ale spațiului în mișcare, estetici care diferă, atît prin valorile lor centrale, cît și prin determinațiile lor tectonice.

Dar numai în contextul spațiilor foarte mobile se pot instala, în plan formal, valorile profund legate de modurile temporale ale acțiunii, și anume valorile învecinate, de exemplu, cu domeniul „dramei" sau „comicului". Ele sînt aproape excluse din stilurile picturale care caută perfecția în desăvîrșirea echilibrului spațial ; dar ele își pot găsi locul mai cu seamă

în stilurile în care expresii ale duratei stau la baza construcțiilor formale. Dramaticul, într-adevăr, evocă o anumită organizare a țesăturii temporale care se rupe și se restabilește fără a înceta să progreseze, să fie o mișcare deschisă : dacă această deschidere dispare, dacă procesul este prins într-un oarecare mecanism, comicul va fi acela care — așa cum arăta Bergson — se va substitui dramei. Ne-am putea gîndi, de asemenea, la cuplul valorilor antagoniste ale „tragicului" și „ironicului", cuplu de valori care se opun pentru că tragicul asociază sensibilitatea spre un proces orientat prin atragere și elan, către o anumită imperioasă distincție, în timp ce ironia se alătură unui proces menit să se autodistrugă, să-și anuleze elanul și să revină la punctul de plecare[1]. Or, aceste scheme ale duratei sînt perfect compatibile cu schemele organizării picturale. Să ne gîndim la forța dramei și a comediei proprie formelor lui Goya, care, rînd pe rînd, se smulg și se sustrag imobilității, reîntorcîndu-se în inerție, la deformarea mecanică. Sau să ne gîndim la structurile dispersate ale lui Bruegel, care, rînd pe rînd, se ordonează, potrivit unor imperioase destinații, sau care anulează, prin agitația lor incoerentă, orice destinație. Construcțiile lui Picasso ne vin, de asemenea, în memorie, construcții care creează tragicul printr-o amplificare indefinită a actelor, sau care se apropie de ironie prin

[1] W. JANKÉLÉVITCH dezvăluie nuanțele conștiinței temporale care sesizează tragicul în mod ireversibil, iar ironicul în mod reversibil. „Grație ironiei, periplurile se încheie și problemele se lasă circumscrise. Este ironia reversibilității ! O durată ireversibilă este întotdeauna tragică sub anumite aspecte, pentru că ea impune un voiaj căruia nu i se vede niciodată capătul, o navigație perpetuă. (*L'ironie ou la bonne conscience*, p. 22). Este vorba, de asemenea, de valori diferite date alternativelor, căci o alternativă depășită prin forța negației dintre care unul din termeni este tragic, în timp ce ironia neagă și unul și altul din termeni, „trece de la extremă la extrema opusă acestei extreme, adică *a contrario ad contrarium*" (*ibid.*, p. 61).

false simetrii, în timp ce falsele compensații anulează, mai curînd decît echilibrează, gesturile. Introducînd structuri funciar dinamice, pictorul introduce, de asemenea, polaritățile particulare valorilor duratei.

Astfel, cînd estetica își propune să dea seama de strînsa legătură și corespondență dintre valorile estetice și structurile formale, ea trebuie să părăsească observațiile generale relative la spațiul viziunii, trebuie să intre în cunoașterea spațiilor proprii artei — spații amenajate sub incidența diferitelor stiluri — și ale căror opoziții și polarități corespund marilor polarități în domeniul valorilor. Se confirmă, astfel, unul din argumentele pe care le-am folosit în legătură cu o altă serie de fapte, argumentul care se referea la funcția pe care o împlinesc figurile și calitățile în spațiile construite ale artei și care este determinată, de fiecare dată, în mod cu totul deosebit ; sau asupra modului în care arta, pentru a cuceri semnificațiile variate și difuze legate de experiența vie a spațiului, multiplică și specifică limbajele sale formale. Oricum, cadrul ideal al viziunii picturale — cadru care face posibilă legătura organică a semnificațiilor și formelor — nu este constituit din dispozitive imobile : este un cadru de experiențe — invenții de forme și descoperiri, promovări de semnificații. Ar fi, desigur, o iluzie să concepem logica intuițiilor și expresiilor artei ca un sistem predeterminat ; este vorba de o logică operantă, astfel încît formulele pe care ea le dezvoltă exercită asupra intuițiilor și simțurilor noastre solicitări reînnoite.

★

În ansamblu, problema pusă de valorile organice ale artei ni s-a părut că solicită o reflecție aprofundată asupra caracterului ideal al experiențelor, și asupra rolului normativ al structurilor lor. Acest caracter ideal și normativ al valorilor organice se afirmă, în primul

rînd, atunci cînd problemele artei sînt așezate într-o perspectivă psihologică sub care descriu factorii și momentele concrete ale experienței umane. Pentru că, explicația psihologică va rămîne în zona situațiilor ambigui, în care raportul temelor subiective și obiective, simțirea și normele, rămîne exterioară și accidentală cîtă vreme nu se va plasa în perspectiva artei : aceea a relațiilor ideale ale eu-ului și obiectului sau aceea a experiențelor spontan normate.

Dar atunci cînd se adoptă prespectiva artei, cînd se admite concordanța structurilor formale și a structurilor expresive, dominată de un fel de logică a intuițiilor sensibile, ne găsim în fața altor probleme, și anume în fața acelora pe care le pune mobilitatea însăși a acestei logici. A egala normele intuiției picturale cu organizările fundamentale ale unei spațialități ideale, aceasta nu înseamnă încă a formula decît posibilitatea artei. Numai urmărind opera formatoare a artei vom putea vedea actualizîndu-se această posibilitate, și anume în cucerirea spațiilor diferențiate, a formulelor specificate și valorilor individualizate. Această polaritate a normelor generale ale viziunii și „normelor intrinseci“ operelor este corespondentul polarității esențelor difuze, prezente în experiența spațiului și al „esențelor individualizate“ pe care arta le exteriorizează, le manifestă.

Două probleme — una privind spațiul, iar cealaltă stilurile ni se par a prelungi dezbaterea în legătură cu valorile organice. Ca suport al unor atari valori, spațiul ne-a apărut sub două aspecte : ca lege a fenomenelor vizibile — cadrul general al intuițiilor noastre comprehensive — și ca lege mobilă a organizărilor picturale, mediul tehnic în care operează pictorul. Forma, la fel, este tributară, mai întîi, aptitudinilor viziunii și acțiunii noastre care o scot

în lume ; dar ea își primește desăvîrșirea picturală prin munca constructivă a stilurilor, operînd pe baza dispozitivelor artei. Astfel, raporturile de la spațiul-fenomen la spațiul pictural, de la formă la stil, pot trece, ele însele, în centrul problemelor noastre.

III. FENOMENUL SPAȚIAL ȘI SPAȚIUL PICTURAL : SOLIDARITATEA ȘI SCHIMBUL DETERMINĂRILOR LOR

Existența semnificațiilor legate de organizarea însăși a tabloului ne trimite la posibilitatea spațiului pictural care este, în sensul propriu al termenului, „spațiul-fenomen". Vrem să spunem că spațiul pictural nu este numai mediul în care pentru noi există obiecte figurate, nici numai cadrul în care se instalează, în modalitate decorativă, figurile tabloului. Spațiul pictural „manifestă", introduce în intuiție anumite proprietăți ale cosmosului natural sau spiritual : prin capacitatea sa de a „manifesta" spațiul pictural este, în sensul literal al termenului, un „Fenomen". Acesta era fenomenul originar pe care îl descriam atunci cînd, în prima parte a acestei lucrări, arătam în ce fel pictorul, operînd asupra unui complex de forme sau de calități, pune în lumină echilibrul profund al lumii naturale, vii sau spirituale. Același fenomen îl aveam în vedere atunci cînd subliniam, în a doua parte a studiului, corespondența care unește aspectele spațiului estetic cu diferitele intenții ale conștiinței care acceptă spațiul ca un cadru al întîlnirilor cu obiectul și de exteriorizare a semnificațiilor sale. Concepția valorilor picturale ar fi falsă, deasemenea, dacă s-ar admite, printr-o analiză insuficientă, că proprietățile sau valorile pe care pictorul le investește în spațiu trebuie să

aibă, mai întîi, un model în domeniul concepţiilor şi al gîndirii noastre reflectate şi discursive. Aceasta ar însemna să presupunem că legătura acestor semnificaţii cu spaţiul este doar secundară, realizată mai tîrziu. Dar semnificaţiile care îşi au în pictură expresia lor directă şi privilegiată relevă în mod originar fenomenul spaţial. În acest sens, putem vorbi de un „fenomen originar" care manifestă valori şi semnificaţii care nu pot să apară în lumină sub o altă modalitate.

Totuşi, fenomenul spaţial comportă grade de actualizare. „Spaţiul pictural" — comparat cu spaţiile în care acţiunea şi viziunea noastră dobîndesc în mod spontan o formă, şi care sînt temeiurile naturale ale structurilor estetice, este un „fenomen de gradul doi". Acest spaţiu are bazele sale fizice proprii, distincte de acelea ale percepţiei naturale, întrucît el nu este mediul de existenţă al lucrurilor reale, dar care se lasă sesizat şi perceput pornind de la figurile dispuse în planul artificial al tabloului. Dar s-ar putea spune, de asemenea, că spaţiul pictural posedă o „existenţă fenomenală" de un ordin superior. Spaţiul pictural lasă semnificaţiile să transpară prin mijlocirea structurilor, atingînd, astfel, un grad de „transparenţă" care nu poate fi atins prin spaţiul percepţiilor noastre curente : prin aceasta el constituie un fenomen privilegiat. Această ierarhie de fenomenologii, trebuie spus, pune filosofiei artei anumite probleme. Trebuie să înţelegem în ce fel spaţiul pictural ridică şi poartă reprezentarea lucrurilor spaţiale la un nivel mai pătrunzător ; în ce fel, şi într-un mod mai profund, spaţiul pictural permite o „viziune", o comprehensiune a semnificaţiilor prin mijlocirea formelor, care duce la extrem posibilităţile intuiţiei noastre comprehensive. Este însă necesar să înţelegem, de asemenea, pentru ce utilizarea mijloacelor tehnice ale artei, a figurilor picturale şi a planului pictural în care

figurile sînt înscrise, devine necesară producerii acestui „fenomen de al doilea grad", existenţei acestei viziuni mai pătrunzătoare şi mai dense care este aceea a artei.

★

Pentru a formula cu mai multă precizie aceste chestiuni, este indicat să ne plasăm în perspectivele filosofiei artei. Estetica teoretică a abordat problema semnificaţiilor şi valorilor ce se alătură spaţiului pe calea unei reflecţii asupra legilor şi modurilor reprezentării estetice. Era vorba de a şti căror legi fenomenul vizual — ca şi fenomenul pictural care este derivat — supun lucrurile pe care le percepem, şi în ce fel aceste legi conferă spectacolului astfel reprezentat o valoare picturală. Ne gîndim, de pildă, la cercetările esteticii structurale germane de la sfîrşitul secolului trecut care încep cu Hildebrand şi se continuă cu Wölfflin, Riegl sau Schmarzow. Aceşti autori ne îndrumă, într-adevăr, să alăturăm valorile picturale esenţiale spaţiului în care reprezentăm lucrurile, mai degrabă decît lucrurilor reprezentate : pictorul nu porneşte de la alcătuirea întîmplătoare a lucrurilor aşa cum sînt date în spaţiu. Dimpotrivă, prima sa grijă este să confere o structură spaţiului şi, prin acest mijloc, să elaboreze o organizare fenomenal valabilă lucrurilor reprezentate. Aceste propoziţii ne vor ajuta să adîncim problemele pe care intenţionăm să le punem în legătură cu raporturile fenomenului natural cu fenomenul pictural.

Ceea ce ne propun esteticile structurale la care tocmai ne-am referit, este să înţelegem şi să admitem că, într-adevăr, calităţile tectonice ale spaţiului pictural prelungesc capacităţile tectonice ale reprezentării vizuale însăşi. Aceasta ne îngăduie să percepem, să sesizăm în mod sintetic, organic, raporturile de situaţie, de formă şi de interacţiune care intervin între lucruri : readusă la condiţiile cele mai

pure ale viziunii, lumea nu este un asamblaj de părți și evenimente, ci o unitate spectaculară care se diferențiază de la un moment la altul, dar fără să se disocieze. Or, spațiul pictorului amplifică această unitate organică a spectacolului. Spațiul său este alcătuit din forme care se articulează și se diferențiază accentuînd, totodată, co-apartenența lor : pictorul ne face să resimțim valoarea spațiului ca unitate tectonică și plastică a spectacolului vizibil [1]. Acest cîștig pe care-l primește reprezentarea din punct de vedere al valorii sale tectonice, este în același timp un cîștig din punct de vedere al valorii sale „eidetice" : ar fi vorba, deci, de o îmbogățire a posibilităților comprehensiunii intuitive. Stilul de existență a lucrului, susținut de contextul pictural care face evidente opozițiile, legăturile formelor, își dezvăluie trăsăturile sale cele mai esențiale, cele mai caracteristice [2].

Pusă în acest mod, problema figurației picturale depășește cu mult problematica de origine clasică a „perspectivei". Cînd pune în

[1] În legătură cu acest subiect vom cita un text foarte caracteristic din HILDEBRAND : „Utilizînd posibilitățile limitate ale figurației, artistul trebuie să discearnă care sînt constelațiile aparente care, în modul cel mai sigur și mai constrîngător, provoacă la spectator sentimentul spațiului, acest efect cel mai elementar al viziunii naturale. Cu cît mai puternic va sprijini intuiția, prin figurile artei, unitatea comprehensivă a spațiului *(Raumgehalt)*, plenitudinea aspectelor sale *(Raumfülle)*, cu atît mai mult se va îngriji, efectiv, să ne dea, prin mijlocirea aparențelor, structura spațială a reprezentării, și cu cît ceea ce ne prezintă sub specia artei va genera în noi un sentiment intens *(Erlebnis)* ; cu atît imaginea naturii se va înfățișa în fața noastră sub trăsăturile sale esențiale" *(Problem der Form in der bildenden Kunst*, p. 33, 34).

[2] Așa cum afirmă Suzanne LANGER — într-o lucrare care se înscrie explicit în tradiția esteticii structuraliste a lui HILDEBRAND — „punerea în formă" a spațiului prin artă este, în același timp, o „definiție" a impresiilor noastre, o reformulare a acestora sub trăsăturile lor cele mai esențiale *(Feeling and form*, p. 70—71).

centrul cercetărilor ei problema perspectivei, estetica picturii se interesează numai de mijloacele prin intermediul cărora pictorul să dea alcătuirii obiective a lucrurilor în spațiu, o replică verosimilă. În ceea ce privește estetica structurală, trebuie spus și subliniat că ea concepe figurația sub aspectul raporturilor dintre „fenomenul" spațial și „fenomenul" pictural : misiunea pictorului este de a face ca spațiul să „valoreze" împrumutînd percepției reale tipuri de organizare bogate în valori tectonice și în valori eidetice.

Pentru a înțelege varietatea stilurilor picturii, este foarte important să recunoaștem pluralitatea acestor tipuri de organizare, a acestor modele concrete de semnificație, tipuri și modele printre care pictorul face o alegere. În studiile sale consacrate artei clasice și artei baroce, Wölfflin, de pildă, distinge două tipuri : făcînd în așa fel încît organizării formelor în profunzime să le corespundă exact contururile distincte ale planului pictural, tectonica clasică favorizează, prin aceasta, valorile de claritate și de stabilitate. Dimpotrivă, lăsînd ca formele să se organizeze în profunzime, dar fără ca această organizare să aibă în plan corelative exacte, tectonica barocă favorizează flexibilitatea pe seama distincției, și ne face s-o resimțim ca un fel de mister al genezelor [1]. Se pot concepe, prin urmare, sisteme picturale diferite unele de altele, dar valabile deopotrivă, întrucît ele conferă sens spațiului, permițîndu-i să-și îndeplinească oficiul de „fenomen" și să manifeste valori definite.

Ca punct de plecare al prezentelor noastre reflecții, putem lua ideea că spațiul pictural dobîndește valoare ridicînd la un grad superior de organizare alcătuirile difuze ale viziunii, ca

[1] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 14—19, 211—212, 244—247 și *passim*.

şi ideea că el „categorizează" în acelaşi timp semnificaţiile principale accesibile lumii viziunii. Totuşi, estetica structurală a secolului al XIX-lea şi-a ales caracteristici prea limitate pentru a defini valoarea picturală a spaţiului, iar acest punct merită, de asemenea, să fie considerat : într-adevăr, „reprezentarea" *stricto sensu*, organizarea pe care privirea o impune lucrurilor în lumea exterioară, rămîn — pentru această estetică — prototipul organizării picturale. Or, aşa cum spuneam, problemele pe care le pune reprezentarea şi legile sale nu acoperă chestiunile — mai importante pentru artă — pe care le ridică „viziunea picturală", adică modul în care, prin intermediul formelor şi spaţiului formelor, conştiinţa atinge sau parvine la semnificaţiile conţinuturilor sale. Pe de altă parte — aşa cum am spus, de asemenea — proprietăţile spaţiului pictural nu sînt încă în întregime definite prin faptul că reflectă, idealizîndu-le, raporturile spaţiului real. Aceste proprietăţi se definesc mai degrabă pornind, totodată, de la fiinţa fizică a tabloului şi de la existenţa fenomenală pe care ne-o face accesibilă : aceasta pentru că, în artă, mijloacele şi obiectivele viziunii sînt inseparabile.

Critica de artă contemporană nu porneşte, aşa cum proceda critica de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, de la caracterele spectacolului vizibil pentru a înţelege caracterele viziunii picturale. Ea se fundamentează, fără nici o îndoială, pe realizările picturii moderne care au căutat — făcînd perspectivele mai mobile — să confere subiectului o priză mai completă asupra spaţiului, să realizeze un fel de compenetraţie a atitudinilor subiectului şi a aspectelor obiectului [1]. Este una din raţiunile în

[1] În texte ca : JANTZEN, *Ueber den Kunstgeschichtlichen Raumbegriff* sau GÖKNIL, *Arhitecktur-beschsreibung und Raumbegriff bei neueren Kunsthistorrikern* — vom găsi o idee generală a evoluţiei concepţiilor despre spaţiul pictural sau arhitectural.

virtutea cărora vom considera că, într-adevăr, condiţiile viziunii comprehensive sînt cu totul altceva decît condiţiile unei reprezentări bine normate a spectacolelor lumii vizibile.

Vom înţelege, aşadar, într-un mod puţin diferit — în raport cu poziţia lui Wölfflin sau Riegl — semnificaţia legăturii esenţelor fenomenale cu figurile picturale. Riegl, de pildă, explică viziunile distincte pe care pictura secolelor al XV-lea, al XVI-lea şi al XVII-lea au dat-o spaţiului, recurgînd la criterii împrumutate reprezentării pure : maniera în care obiectele, independent de atitudinile noastre, iau poziţie în faţa privirii. În vederile lui Riegl, spaţiul picturii proprii secolului al XVII-lea este mai „distant" şi mai „îndepărtat" în raport cu spaţiul propriu secolului al XV-lea, întrucît primul tip de spaţiu este în mod predilect detaşat, desprins de proprietăţile volumului tactil, că se sprijină pe înlănţuirea vizuală propriu-zisă a valorilor formale [1]. Intemeindu-ne însă demersul pe alte criterii, şi anume pe modul în care sensibilitatea şi activitatea noastră intră în stăpînirea spaţiului şi formelor prin intermediul figurilor picturale, nu vom fi prea departe să răsturnăm această propoziţie : spaţiul este mai „distant" în pictura secolului al XV-lea, întrucît ordonarea volumelor ni se propune ca un fel de „ordine în sine", asupra căreia alunecă perspectivele şi activităţile noastre virtuale, dar fără să o altereze ; spaţiul este, dimpotrivă, „mai apropiat", în pictura secolului al XVII-lea în sensul că, deschizîndu-se perspectivelor sau acţiunilor noastre virtuale, lumea spaţială pare a se forma şi deforma odată cu ele. În linii generale, resimţim nevoia să adăugăm o nouă dimensiune posibilităţilor privirii în pictură : mai curînd decît instrumentul reprezentării sintetice a lucrurilor, ea este instrumentul „viziunii" : ea ne permite să percepem şi să sesi-

[1] *Das holländische Gruppenporträt*, p. 83.

zăm lucrurile sub aspectul în care ele prezintă un sens pentru noi. Spațiul privirii devine, astfel, factor de mediație între existența și atitudinile noastre proprii și existența obiectului în lume.

Dealtfel, este cert că, în pictura figurativă, viziunea comprehensivă se inserează în cadrele generale ale reprezentării lumii exterioare: obiectul există în mod diferit în operele secolului al XV-lea sau ale secolului al XVII-lea, dar el există întotdeauna în cadrele unei percepții idealizate, ale unui spațiu care manifestă relațiile lucrurilor în lumea exterioară. Lucrurile apar însă cu totul altfel în legătură cu viziunea care face posibilă operele nonfigurative. Este însă limpede că și aceste tipuri de opere se întemeiază, la rîndul lor, pe o problemă a „viziunii picturale". Așa cum am observat referindu-ne la „valorile organice" ale artei, pictura non-figurativă ne dă prin intermediul organizărilor înscrise în planul tabloului, sentimentul anumitor structuri sau anumitor mișcări ireale cărora li se alătură „semnificații" care nu sînt altceva decît modul însuși în care subiectul adoptă articulația și înlănțuirea formelor. În acest fel, ele depun o mărturie cît se poate de elocventă în legătură cu faptul că viziunea picturală se poate exercita, la propriu vorbind, în absența reprezentării. Aceasta constituie una din rațiunile care ne îndeamnă să considerăm că problema viziunii picturale și a spațiului — fenomen pe care se fundamentează — depășește problema reprezentării, chiar normalizate sau idealizate.

Dar există încă o chestiune care ar putea genera anumite ambiguități, dacă ne-am sprijini numai pe normele ideale ale reprezentării spațiale pentru a stabili o legătură între fenomenul natural și fenomenul pictural. Este vorba de a da importanța cuvenită „transformării" pe care o suportă viziunea în momentul în care își ia ca punct de sprijin cîmpul tabloului, conținutul fizic al operei pictate.

Pentru că această transformare vizează și atinge bazele înseși ale comprehensiunii spațiului, așa cum am remarcat deseori vorbind de „echivalentul pictural" al percepției reale. Fenomenul natural al percepției, de exemplu, se va organiza în mod spontan sub privire, grație polarității „lucrurilor mobile" și a „lucrurilor imobile". Dar cînd pictura vrea să ne facă să simțim puternic mișcarea, ea va trebui să-și construiască un sistem de *analogon*-uri care să se dispenseze de mișcarea reală a lucrurilor. În funcție de stilurile artei, aceste *analogon*-uri ar putea varia foarte mult, de la deformarea sistematică a figurilor la decalajul figurilor în raport cu axele stabilizatoare ale spațiului. Nu va fi suficient să spunem că pictorul alege și amplifică trăsăturile cele mai caracteristice ale percepției, întrucît ar însemna să lăsăm încă în stare de indeterminare procedeele prin mijlocirea cărora pictorul adecvează fenomenul condițiilor prezentării intrinseci operei.

Să confirmăm această observație punîndu-ne o chestiune înrudită: ce anume factor conlucrează la configurarea caracterului propriu spațiului pictural, în comparație cu spațiile altor arte? Evident, nu este imposibil să formulăm un început de răspuns acestei chestiuni, arătînd în ce fel reprezentarea picturală a spațiului se separă de alte tipuri de reprezentare — față de cea arhitecturală, de pildă — în cadrul general al percepției lumii exterioare. Dar pe măsură ce ne impunem să precizăm răspunsul, va trebui să ținem seama și să ne referim la dispozitivele și procedeele tehnice proprii fiecărei arte luate în parte. S-ar putea — așa cum procedează Suzanne Langer — să începem prin a distinge spațiul pictural de spațiul arhitectural afirmînd că primul ne ghidează prin perspective deschise și libere către formele și dimensiunile spațiului cosmic, în timp ce al doilea ne face să resimțim structura și direcțiile generale ale spațiului cosmic

prin mijlocirea structurii limitante a unui habitat care înglobează propriul nostru organism [1]. În mare, aceasta înseamnă a spune şi a ilustra în ce fel cele două arte extrag din cuprinderea totală care este spaţiul cosmic perspective diferite. Dar încă nu vom preciza răspunsul fără să facem apel la procedeele tehnologice. Arhitectul, de pildă, poate articula în mod dinamic şi anima cîmpul viziunii amenajînd formele habitatului în aşa fel încît, prin deformările lor aparente, să răspundă deplasărilor noastre reale şi tranziţiei perspectivelor. Şi toate acestea, în timp ce pictorul trebuie să anime spaţiul pornind de la structurile fixate pe suprafaţa imobilă a pînzei. Vectorii ideali şi ritmurile picturii figurative, tensiunile inerente formulelor pe care le utilizează pictura abstractă — toate se înscriu în seria procedeelor de animaţie. Cînd ne plasăm în punctul de vedere al artei, problemele relative la structura fenomenului spaţial se suprapun chestiunilor relative la structura spaţiilor proprii artelor. Astfel, în ceea ce priveşte pictura, problema legilor generale ale reprezentării spaţiale ne va trimite înapoi la chestiunea ceva mai specială a proprietăţilor şi instrumentelor viziunii picturale.

Să rezumăm deci : alăturînd anumite aspecte ale valorii picturale calităţilor tectonice ale reprezentării — aşa cum estetica structurală a secolului al XIX-lea ne invită să procedăm — conferim spaţiului sensul unui fenomen coerent. Raportul spaţiului vizual cu spaţiul picturii este atunci un „raport de la fenomen la fenomen". Spaţiul natural, care este încă un fenomen difuz al naturii şi spiritului, devine — prin intermediul picturii — un fenomen bine structurat, pe deplin şi mai lesne inteligibil. Totuşi, proprietăţile în discuţie cer anumite corective

[1] *Feeling and form*, p. 87, 93.

sau, chiar, completări ; ele ne impun să punem în centrul altor noţiuni, cum ar fi aceea de „reprezentare" propriu-zisă, noţiunile „viziune picturală" şi „spaţiu pictural".

Spaţiul picturii nu ne oferă numai o reprezentare idealizată a relaţiilor lumii exterioare. De fapt, el nu este decît o „percepţie sublimată". Baza fenomenului pictural este, mai degrabă decît reprezentarea, viziunea comprehensivă prin care conştiinţa îşi adecvează, cu ajutorul formelor, semnificaţiile difuze din experienţa noastră spaţială.

În acest fel se explică existenţa unei continuităţi între modurile acţiunii, simţirii şi înţelegerii noastre, şi esenţele pe care pictorul le detaşează din lumea vizibilă. Pentru a justifica aceste posibilităţi ale artei, trebuie să considerăm spaţiul ca factor de mijlocire, de mediaţie a experienţei şi conştiinţei noastre despre lume, şi nu numai, pur şi simplu, ca mediu al reprezentărilor noastre. Spaţiul pictural, pe de altă parte, este un fenomen mediat prin procedeele unei anumite arte, de posibilităţile mediului tehnic de care dispune pictorul pentru a da fenomenului estetic prezenţa sa cea mai intensă. Pictura nu se mulţumeşte să amplifice trăsăturile structurale ale reprezentării, ci re-creează spaţiul într-o măsură care impune filosofiei să recunoască : acest „reînceput", care nu poate fi totuşi un „început absolut" pune încă o dată problema raporturilor dintre spaţiul-fenomen şi spaţiul-pictural.

★

Spaţiul este mijlocul anumitor intuiţii comprehensive prin care dăm sens conţinuturilor vizibile în timp ce sesizăm structura şi legăturile lor în întindere, în suprafaţă. Analizînd, în partea a doua a prezentei lucrări, viaţa intenţională a conştiinţei estetice, obiectivul nostru teoretic era să ne facem o idee despre legăturile directe ale conştiinţei şi formei spa-

ţiale. Vom relua în cîteva cuvinte — pe care le vom comenta mai apoi — principalele aspecte pe care le ridică legătura originară a conştiinţei cu spaţiul.

Să notăm, mai întîi, că viziunea picturală pune în lumină un întreg complex de experienţe prin mijlocirea cărora dăm sens conţinuturilor vizibile. Intuiţiile structurilor, schemele de formare şi de construcţie, analogiile simbolice care unesc formele vizibile cu formele vieţii sau spiritului nostru — toţi aceşti termeni desemnează actele prin mijlocirea cărora luăm în stăpînire semnificaţiile lumii şi cărora spaţiul le este mijlocul. De reţinut însă că acest spaţiu nu este decît mijlocul, mediaţia dintre conştiinţă şi conţinuturile vizibile : el este însăşi condiţia sub care demersurile conştiinţei sau ale activităţilor noastre dobîndesc formă. Spaţiul estetic este dotat cu o funcţie „formală" în sensul filosofic al termenului : în acest sens spaţiul estetic nu este numai mediul în care conţinuturile experienţei noastre devin accesibile, ci mai ales însăşi condiţia pentru ca reprezentările, gîndirea şi actele noastre să se organizeze : a vorbi de reprezentări, de gîndire şi de acte, înseamnă — dealtminteri — a indica o anumită diversitate a capacităţilor de organizare formală a spaţiului, fapt de care filosofia artei trebuie să ţină seama. Să adăugăm, în sfîrşit, că spaţiul poate fi considerat — la baza oricărei experienţe determinate sau activităţi normate — ca un mijloc fundamental care întreţine relaţia şi acordul existenţei noastre cu lumea în care trăim : ceea ce poate pune în lumină împrejurarea că orice structură picturală include ceva din stilul propriilor noastre acte şi, de asemenea, ceva din stilul existenţelor vizibile exterioare nouă, aceste două stiluri fiind, de fapt, întotdeauna în acord unul cu altul. Aceste funcţii ale spaţiului ne indică doar cîteva din căile pe care le putem urma pentru a ajunge de la fenome-

nele organizate supuse viziunii naturale la structurile manifeste ale artei picturale.

Spaţiul, vom spune mai întîi, este mijlocul, termenul de mediaţie al unui întreg ansamblu de experienţe care au în comun faptul că detaşează, desprind conţinuturile lumii vizibile din starea lor de conţinuturi indiferente, că acest ansamblu de experienţe conlucrează la intrarea acestora în sfera estetică, asociindu-le o valoare formei lor însăşi. Astfel, percepţii şi cunoştinţe ne prezintă structuri de lucruri sau de evenimente cărora intuiţia estetică le fixează o pură schemă figurală [1]. În afară de aceasta, transformînd lumea, activitatea noastră contribuie la apariţia unui nou gen de obiectivităţi care nu există numai în raport cu noi, dar care cuprind capacităţile şi intenţiile noastre. Realizarea picturală ridică această sferă de disponibilităţi la nivelul de idealitate unde sînt supuse puterii libere a mîinii, liberului joc al unei voinţe formatoare [2]. Cu toate acestea, viziunea atinge formele spaţiale altfel decît obiectivităţile controlate de intuiţie şi acţiune : ea găseşte în ele analogii ale comportamentelor noastre, echivalentul concret al obiectivelor conştiinţei noastre vitale sau spirituale. Din această sferă de echivalenţe şi substituturi, pictura extrage simboluri ale vitalităţii sau spiritului, a căror natură este pe deplin structurală, pe deplin spaţială [3].

---

[1] Este vorba de un punct pe care l-am examinat descriind, mai ales, „cunoştinţele intuitive" ale artei (Partea a II-a, cap. II).

[2] Astfel, un întreg aspect al comprehensiunii picturale ni s-a părut a se lămuri sub categoria *praxis*-ului, mai mult decît sub aceea a intuiţiei pasive (Partea a II-a, cap. III).

[3] Am căutat să recunoaştem în ce fel capacitatea imaginilor, a simbolurilor se poate înscrie în determinaţiile înseşi ale spaţiului (*ibid*, cap. I şi IV).

Esențele care se oferă viziunii picturale pot proveni din aceste diverse surse. Pare verosimil, așadar, că stilurile artei — cînd ne propun o versiune coerentă a organizării spațiale — totalizează, fiecare în felul său, aceste multiple teme ale viziunii. Cînd se pune în discuție, de exemplu, arhitectura mobilă a spațiului cubist, prin acest termen trebuie să înțelegem conlucrarea unui întreg sistem de valori. Pictorul cubist ne face să „percepem" spațiul într-o anumită modalitate, oferindu-ne o viziune stimulatoare a unei lumi în stadiu de proces. Dar spațiul cubist poate fi considerat, de asemenea, ca valorizare a disponibilităților lumii, astfel încît structurile să cedeze unei puteri nelimitate de transformare. Este încă foarte important că arta cubistă comportă un „simbolism" propriu : el ne propune esențe ideale care, în stabilitatea și variațiile lor sustrase contingentelor lumii reale, evocă un domeniu cvasi-inteligibil al necesităților pure. Putem sublinia astfel, că arta deține capacitatea de a unifica temele multiple ale experienței noastre comprehensive despre lume.

Am afirmat însă, de asemenea, că spațiul posedă o funcție mai formală decît aceea prin care el permite conștiinței și activității noastre să preleveze din lumea vizibilă conținuturi privilegiate ale acțiunii sau intuiției noastre : sub aceste auspicii mai „formale", în sensul filosofic al termenului, spațiul normează mișcarea conștiinței și activității noastre. Într-adevăr, acestea se desfășoară adoptînd stilul tranzitiv al unui parcurs, al unei înlănțuiri de părți sau de momente : în acest caz, ele au de a face cu spațiul ca propria lor normă. În rest, solidaritatea schemei spațiale cu actele subiectului se poate exercita în condiții foarte diferite, iar această diversitate poate lămuri problema modurilor intuiției cu care filosofia artei trebuie să se acomodeze. Conștiința noastră se spațializează, într-adevăr, atunci cînd parcurge, în

mod progresiv, elementele unui conținut perceput, dar ea se spațializează încă atunci cînd dezvoltă momentele unei viziuni în întregime imaginare. Dealtminteri, activitatea noastră adoptă dimensiunile spațiului fără să fie însoțită, în mod necesar, de un act de reprezentare sau de conștiință.

Schemele spațiale ale artei, mai trebuie spus, pot acționa în chip diferit asupra simțurilor, fie orientînd percepția, fie dînd un impuls imaginației, fie propunînd un anume stil și un anumit ritm acțiunii noastre. Este motivul pentru care aceste scheme vor putea interveni în mod „echivoc" sau „plurivoc" în efectele picturale. Mai întîi — și fără ca obiectele să fie literalmente reprezentate — orice structură picturală articulată poate schița modelul unui lucru, al unui eveniment sau al unei situații din lumea exterioară. Din acest unghi de vedere, limitele unei arte care figurează sau care nu figurează sînt extrem de greu de trasat cu exactitate. Dar, pe de altă parte, structurile spațiale suscită mișcările interioare ale gîndirii noastre : ale unei gîndiri care, evident, nu are o natură conceptuală, ci o natură concretă, imaginată : imaginea unei situații trăite poate fi suscitată prin anumite raporturi formale, așa cum psihologii subconștientului știu foarte bine. Să mai adăugăm, doar, că această capacitate a schemelor spațiale este frecvent și pe deplin utilizată de pictorii suprarealiști [1].

[1] L. BINSWANGER, în lucrarea intitulată *Le rêve et l'existence*, p. 86—95, 142—143, arată rolul pe care-l joacă dimensiunile înseși ale spațiului în visurile și în reveriile noastre ; acestea pot avea, sub raport tematic, un oarecare parcurs, ușor sau dificil, un anumit efect de expansiune sau de concentrație a mediului, sau o oarecare încercare de elan și de cădere. Astfel, conștiința noastră, asemeni unui subiect care adoptă anumite atitudini, realizează anumite conduite, acompaniază ușor desfășurarea dimensiunilor spațiului vizibil : este foarte probabil ca imaginea să fie, sub aspectul său fundamental, acest echilibru al unei subiectivități cu schemele cosmosului în care ea se înscrie.

Ar constitui însă, fără îndoială, o eroare să credem că, pentru ca o schemă picturală să dobîndească sens, ea trebuie să fie însoțită în mod necesar de conștiința, fie și difuză, a lucrurilor sau de conștiința noastră de sine. Schema poate dobîndi sens prin maniera în care ea imprimă actelor noastre o orientare, o articulație : pentru că ea este regula imanentă, măsura discursivă a simțirii și acțiunii noastre. Alura mai mult sau mai puțin întinsă, mai mult sau mai puțin zveltă a unei arcade este asemenea unui comportament exteriorizat care intră în rezonanță cu propria noastră capacitate de comportare. În acest fel, se poate afirma, îi putem da sensul unui anume elan sau deformări, fără a fi nevoie să ne reprezentăm un proces obiectiv, sau să ne facem o imagine despre o situație trăită de noi înșine. Pictura poate utiliza, deci, formele și în acest fel, și anume ca pure „valori agogice", ca modele ideale de comportament [1].

Nu încape îndoială că marile stiluri ale artei interpretează spațiul astfel încît să amplifice cutare sau cutare din rolurile posibile ale schemelor formale. Artele realiste se ajută de schemele formale pentru a face sensibilă structura lumii obiectelor ; artele suprarealiste înfășoară structurile formale într-o *aura* magică de imagini ; artele abstracte acționează asupra simțurilor prin mijlocirea unui desen pur de direcții și de variații formale. Dar să observăm că lucrurile ar putea fi simplificate în mod excesiv, dacă am socoti că expresia picturală ar putea utiliza un singur registru de scheme spațiale. S-ar putea spune, mai degrabă, că fiecare stil interpretează în modalitate proprie ansamblul resurselor schemei spațiale, amplificînd cutare sau cutare din funcțiile sale. În opera de artă figurativă, imaginația alunecă ușor de la aparențele perceptive, la lirismul pur al formelor ; în schimb, formalismul operei de artă abstractă nu poate fi conceput, fără a sugera, dacă nu lucruri, cel puțin imagini și raporturi de semne.

[1] Am cercetat diversitatea semnificațiilor ce se pot alătura formei picturale, tratînd problema intenționalităților estetice și punînd, în particular, chestiunea „simbolismelor imanente" ale picturii (Partea a II-a, cap. IV).

Atunci cînd se consideră spațiul ca mediație a anumitor experiențe, sau ca normă a gîndirii și actelor noastre, accentul se pune, mai degrabă, pe aspectele obiective sau pe aspectele subiective ale raporturilor conștiinței cu lumea. De fapt, în intuiția spațială există posibilități care depășesc mai vechea distincție dintre obiect și subiect. Aceste trăsături trebuie — credem — să fie puse în discuție, dacă vrem să înțelegem sentimentul estetic al spațiului, pe care pictura ni-l prilejuiește. Nu trebuie să uităm că spațiul, ca „fenomen originar" este mijlocul însuși al existenței subiective și obiective sau, dacă preferați, mediul dialecticii fundamentale a acestor două moduri de existență. Este suficient să ne gîndim la structura „perspectivă" a spațiului concret : cine spune „perspectivă" spune proiect orientat, traiect pe care ni-l scandează mișcările și pe care ni-l prelungesc intențiile ; dar a vorbi de „perspectivă" înseamnă, de asemenea, a vorbi despre un mediu în care actele noastre se află situate și înglobate, ceea ce face ca perspectivele să comunice între ele fără să se epuizeze una pe alta sau una într-alta. Astfel, perspectiva este priza subiectului asupra obiectului, și o limită a subiectului în raport cu existența obiectivă. Și poate că în sentimentul pictural al spațiului a existat întotdeauna proba directă a acestor polarități ale existenței spațiale. Să ne gîndim, de pildă, la acest fond de „voluminozitate" a spațiului pictural, fond pe care pictura îl dezvoltă fără să înceteze să ne facă să-i resimțim inepuizabila densitate ; să ne mai gîndim, pe de altă parte, la semnificația perspectivei picturale —

care, evident, este altceva decît amenajarea geometrică a profunzimii : pictorul ne face să „intrăm în spațiu" ; el ni-l face disponibil pentru privirile și pentru mișcările noastre virtuale, făcîndu-ne, în același timp, să resimțim infinitul care le înglobează.

S-ar putea, de asemenea, observa felul în care pictura sugerează timpul, trimițîndu-ne, fără încetare, la un spațiu fără temporalitate. Ceea ce ar însemna încă, dacă timpul este graficul cel mai direct al actelor noastre, iar simultaneitatea atemporală semnul unei existențe ce depășește acțiunea noastră, să invocăm o dialectică a subiectivului și obiectivului. Mișcarea arabescurilor se închide asupra ei însăși sau se rezolvă în infinit, mișcarea tonalităților unele către altele încetează în cazul contrastelor sau acordurilor imobile. Cînd ne prilejuiește sentimentul infinitului, pictorul n-o face cu ajutorul traiectelor lineare deschise, ci, mai degrabă, solicitînd privirea între organizările ce se nasc în toate punctele spațiului fără a se delimita vreodată sau dezvoltînd stiluri de expansiune care au un nucleu, dar niciodată margini.

Pe scurt, s-ar putea comenta multe din modurile intuiției pe care pictorul ni le relevă în legătură cu spațiul pictural, regăsind aici, întotdeauna, sentimentul unei existențe intermediare între eu și non-eu, astfel încît scopul actelor noastre și figura unei existențe transcendînd și înglobînd actele noastre se măsoară în mod reciproc.

Este motivul pentru care, fără îndoială, anumite aspecte ale structurii picturale se lasă descrise prin metafore care se revendică de la limbajul duratei, de la limbajul muzical — se va vorbi de un tempo al arabescurilor, de o alunecare a armoniilor tonale — în timp ce anumite alte aspecte vor cere, cu siguranță, să fie descrise într-un limbaj care să accentueze caracterele unei existențe pur spațiale : se va vorbi despre o balanță de forme și des-

pre „ponderea existenței", sau despre vibrația imobilă a tonalităților contrastate ; se va evoca structura despre care Delaunay afirmă că „rămîne în durată" [1]. Nu încape însă îndoială în legătură cu faptul că pictura dispune de mai puține mijloace, decît muzica, pentru a-și „dramatiza" formele, mizînd pe întîlniri și surprize, pe acorduri întotdeauna așteptate și diferite. Pictura va fi dramatică, mai curînd, prin coprezența complexă, pe care o poate multiplica la infinit, a aceluiași și a altuia, a echilibrului și dezechilibrului, a divergențelor și convergențelor care solicită, în mod contradictoriu, privirea. Se poate spune, de asemenea, că drama fundamentală a ființei picturale constă în această perpetuă confruntare dintre sensul viu și existența obiectivă în care am putut recunoaște structura mediatoare a fenomenului spațial : spațiul fenomenal și, odată cu el, spațiul pictural, constituie locul unei întîlniri fundamentale a subiectului și a lumii, astfel că primul trebuie să iasă din sine, să asimileze o structură străină, pentru a reintra în sine, să adune propriile sale stări și propriile sale acte.

În cele de mai sus am amintit cîteva din trăsăturile fenomenului pictural care fac din el

[1] *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 147. Nu putem intra aici în problemele atît de complexe pe care le-ar pune comparația fenomenologică a structurilor picturale și a celor muzicale. Și unele și altele dispun de mijloace de generare a ordonărilor echilibrate și a intervalelor întinse și mobile, de a crea contururi și voluminozități. Totuși, dacă muzica este o metaforă incomparabilă a duratei, ca o datorează, fără îndoială, capacității ei de a extrage fără încetare structuri în devenire, fără să le scoată din devenire. Astfel, așa cum spune LALO, acordul muzical este în același timp „fragmentul unei țesături polifonice" și „funcție armonică într-un ansamblu" (*Elements d'une esthétique musicale*, p. 86). Pictura, grație structurii spațiului său, este mai ușor metafora unui infinit prezent, a unei totalități care conține și orientează mișcările fără să se miște odată cu ele.

altceva decît o reprezentare, chiar idealizată, a lucrurilor percepute în sfera lumii exterioare. Fenomenul pictural poate fi considerat, într-adevăr, ca bază a viziunilor noastre comprehensive. Dealtminteri, cîteva din aspectele acestei funcții a spațiului au fost examinate într-unul din capitolele precedente. Structura picturală ridică și duce la expresia sa cea mai evidentă demersul conștiinței noastre intuitive care fixează, asupra proprietăților fizionomice ale formelor, semnele schimburilor vii care ne unesc cu lumea ; ea aduce intuiției noastre, nu numai conturul inteligibil al lumii percepute, dar și conturul gîndurilor și activităților noastre care trec de la subconștient la conștient, fără intermediul ideilor, ci pe calea imaginilor și formelor ; în sfirșit, ea ne face sensibil echilibrul profund al subiectivității noastre cu lumea, astfel încît arta cea mai formală poate să ne apară ca dezvăluire a structurii profunde a existenței noastre spațiale. Cînd se afirmă, de pildă, că fenomenul pictural revitalizează capacitățile fenomenului spațial, prin aceasta nu trebuie să înțelegem numai că arta ar avea doar misiunea de a prelungi și dezvolta capacitățile noastre de percepție. Prin afirmația la care ne referim trebuie să înțelegem, mai cu seamă, că arta prelungește capacitatea de a desluși aspectele subiective și obiective proprii experienței noastre despre lume prin mijlocirea figurilor spațiale.

Să notăm însă că, în această analiză, am invocat doar posibilitățile viziunii picturale fără să precizăm condițiile tehnice pe care arta le impune utilizării lor. Viziunea picturală este legată de resursele pe care i le pune la dispoziție instrumentul figurației, planul pictural amenajat în structura și în materia sa, astfel încît să devină transparent prezențelor fenomenale. Examinînd unele propoziții ale esteticii structurale, am remarcat deja că această legătură a fenomenului spațial cu bazele tehnice ale figurației îi pune lui însuși în față

aspecte cu totul speciale. Ne vom forma cu adevărat o idee în legătură cu această „viziune instrumentată" a artei numai în măsura în care vom înțelege foarte limpede că intervenția mijloacelor picturale favorizează perceperea sau sesizarea intuitivă a fenomenului, conversiunea reprezentării lumii într-o viziune comprehensivă.

★

Spațiul pictural este, totodată, o existență, o prezență fizică aparte, și un fenomen privilegiat. Este, mai intii, asamblajul pe pînză al culorilor și figurilor, căruia pictorul îi dă o structură pregnantă, o organizare spațială, și căruia îi amenajează structura prin efectele sensibile extrase din pasta colorată. Spațiul pictural trebuie considerat, de asemenea, un fenomen coerent pe care pictorul ni-l prezintă prin mijlocirea acestor structuri și texturi : el poate fi, astfel, unitatea lumii de obiecte fictive pe care ne-o prezintă pictura figurativă, după cum, tot așa, el poate fi mediul ireal al picturii nonfigurative în care se nasc și se dezvoltă legături și mișcări necorporale, spirituale. În cazul cel mai general, în care pictorul — prin mijlocirea planului pictural — sugerează un mediu exterior, „sensul" operei posedă și dezvăluie un dublu fundament : el se fundează, în primul rînd, în structura și textura internă a tabloului ; se întemeiază, în al doilea rînd, în cosmosul fictiv sugerat de către tablou. În cazul modalităților picturale abstracte, „sensul" se întemeiază numai prin și în organizarea picturală ; dar, cu toate acestea, sensul operelor de inspirație abstractă opune dispozitivelor fizice ale operei o lume ideal-coerentă.

Dar se poate spune — și aceasta cu certitudine — că, într-o anumită măsură, valorile structurii, ale texturii picturale, pot fi separate de valorile conținutului reprezentat sau sem-

nificat : aceasta înseamnă a opune, în mod global, valorile „decorative“ valorilor care depind de „expresia“ sau de „intenţia“ operei. Nu le vom putea separa însă complet, dacă este adevărat că actul de pătrundere al oricărei opere de către valorile de semnificaţie, transparenţa structurii operei scopului ei, sînt valori majore ale picturii. Adevărul constă în faptul că structurile şi valorile trec de la alcătuirea internă a tabloului la organizările semnificate prin ea, şi *vice versa*. Astfel să dublul fundament pe care pictorul îşi sprijină semnificaţiile picturale — organizarea internă şi organizările semnificate — permite acestuia să pedaleze pe afinităţile şi pe diferenţele înseşi ale celor două moduri de organizare [1].

Necesitatea în care se găseşte filosofia artei de a considera „spaţiul pictural“ ca o structură fiziceşte determinată şi totodată, ca mediu al existenţelor fenomenale, pune anumite probleme. Dacă, cel puţin, ea intenţionează să conceapă spaţiul pictural nu ca o simplă suprapunere, ci ca o veritabilă uniune a acestor două naturi. Am văzut deja că, presupunînd un acord de principiu între formele ideale ale reprezentării noastre despre lume şi formele ancorate în mediul viziunii picturale, estetica structurală a secolului al XIX-lea mai degrabă formula, decît elucida, această chestiune. Pentru că, ceea ce este de explicat şi de înţeles este mai mult dialectica decît corespondenţa prestabilită a celor două naturi : determinîndu-se ca atare, înlănţuirile picturale influenţează viziunea noastră asupra lumii şi invers : deplasările viziunii noastre despre

[1] Aşa cum observă E. SOURIAU, între forma primară a artei, fundată direct pe materialul fizic al operei, şi forma secundară, fundată pe obiectivităţile reprezentate sau sugerate „se stabilesc relaţii destul de curioase, cînd de identitate structurală, cînd de asemănare sau de afinităţi evocatoare, cînd mult mai subtile, de armonie şi decenţă, de acord estetic şi, uneori, chiar de luptă şi de opoziţie (*La Correspondance des arts*, p. 92).

lume deplasează, în acelaşi timp, rolul elementelor picturale. Va trebui, astfel, să ne formăm ideea unei viziuni condiţionate de către dispozitivele concrete ale tabloului. Vom sublinia, în acest sens, schimburile care au loc între figurile picturale şi formele fenomenale ; punctele de sprijin pe care viziunea picturală le găseşte în „obiectivităţile“ care determină din interior structurile şi texturile operei, în amenajarea însăşi a planului structural care este suportul conştiinţei estetice a spaţiului.

Pentru a înţelege geneza formelor picturale, trebuie să înlăturăm prejudecata primatului reprezentării care ar voi ca lumea reprezentată să aibă un fel de structură „în sine“, pe care opera ar redubla-o pur şi simplu, făcîndu-şi despre sine o imagine mai mult sau mai puţin simplificată şi rectificată. Pictura îşi formează viziunea sa asupra lumii prin mijlocirea procedeelor picturale de care dispune. S-ar putea aduce în discuţie, în acest sens, arta clasică, artă pe care am putea-o considera ca un joc tectonic cu contururi şi volume exacte care dă spaţiului pictural un contur riguros ; şi care, în acelaşi timp, ne dă un „echivalent“ coerent al lumii vizibile, căreia îi amplifică trăsăturile, caracterele de distincţie şi de inteligibilitate. Ne putem referi chiar şi la arta barocă, de asemenea, ca la un joc plastic cu mase şi tuşe colorate sau luminoase, care dezvăluie coerenţa sa propriu-zis picturală, oferindu-ne, în acelaşi timp, un model dinamic pentru a înţelege lumea vizibilă. Astfel, atunci cînd un Goya sau Delacroix observă, criticînd pictura tradiţională, că în natură nu există „linii“, această propoziţie n-ar avea sens, dacă ar trebui să luăm efectiv natura drept model al efectului artistic. Ea îşi dobîndeşte sensul său autentic considerînd-o ca o judecată de valoare privind modelul unei picturi dinamice care desprinde aspectele vii ale realului, pe

care o pictură lineară nu le-ar putea degaja În general, un procedeu de construcție picturală nu este niciodată impus de către percepție, și nici de către tehnica picturală, luate una fără cealaltă. Acest procedeu cunoaște o dublă valorizare : el permite acordul între instrumentele picturale și modelele exterioare ale intenției picturale unite printr-o „viziune" comună, nedivizată.

Să remarcăm, de asemenea, că toate proprietățile ce dezvăluie organizarea internă a tabloului pot fi considerate printre instrumentele viziunii picturale, în cadrul raportului spațiului semnificant cu spațiul semnificat : astfel, „textura" intervine tot atît de bine ca și „structura". Printre trăsăturile organizării interne a tabloului s-ar putea să distingem pe acelea care, cum ar fi dispozitivele tectonice sau plastice, contribuie la reprezentarea unui spațiu transcendent, și cele care, cum ar fi înlănțuirile colorate sau texturile imprimate de către pictor în materialele colorate, provoacă doar o plăcere sensibilă, rămînînd, de fapt, străine construcției spațiale. Aceasta ar fi însă o prejudecată formalistă, mai curînd decît o distincție fenomenologic valabilă, pentru că, pentru a ne da sentimentul spațiului cosmic [1], pictorul pornește, de asemenea, de la proprietățile calitative sau texturale cele mai concrete ale spațiului pictural.

Pictura este o artă a culorilor și valorilor și — așa cum am remarcat tratînd acest aspect al picturii [2] — artistul utilizează din plin capacitatea raporturilor colorate care generează ele însele o plastică și o dinamică a spațiului.

[1] Să notăm aici că HILDEBRAND și succesorii săi au considerat aproape în mod unilateral caracterele tectonice și plastice drept bază a construcției fenomenului spațial în pictură. Ei pornesc însă de la o distincție cam forțată între „a simți" și „a percepe" sau între „materia" și „forma" care-l organizează, dar care nu are, în orice caz, o importanță decisivă pentru pictură.

[2] Partea I, cap. III.

În rest, spațiul „figurat" de pictură este el însuși un spațiu „material" în înțelesul că, în cea mai mare parte, el este modelat de lumină. Nimic paradoxal, așadar, atunci cînd se aduce în discuție organizarea spațiului luminos, în faptul că textura însăși a operei picturale contribuie la această organizare, sau în ideea că pictura cucerește spațiul și-i face posibilă textura. Reușitele artei flamande relative la prezența vizibilă a lucrurilor, de exemplu, nu pot fi disociate de modul ei propriu de a capta și de a diferenția lumina, de tehnica însăși a pictorilor flamanzi care au exploatat transparențele și opacitățile, luminozitățile materiei picturale. Din aceste rațiuni, s-ar putea spune că în pictura figurativă însăși, orice organizare intrinsecă a tabloului, textura sa ca și structura iau parte și contribuie la apariția efectului spațial. Operele picturii nonfigurative, operele picturii informale, de exemplu, accentuează încă, într-un anume sens, participarea tuturor componentelor tabloului la efectul de spațialitate, întrucît spațiul lor există la nivelul însuși al genezei formelor pornind de la materia picturală : spațiul se articulează și se orientează potrivit concretizării figurilor și tonalităților, mișcarea sa producîndu-se pornind de la mișcarea însăși a tușelor sau modelărilor pastei. Astfel, în toate cazurile, impresia spațială pe care ne-o prilejuiește pictura este întotdeauna o funcție complexă a componentelor interne ale tabloului.

*

Pictorul ne trimite, deci, la legăturile unui spațiu ideal, ale unui fenomen pătruns de sens, prin mijlocirea structurilor și texturilor pe care le propune privirii noastre. Iată pentru ce situația în care se efectuează actul viziunii picturale diferă îndeajuns de situația percepției naturale, pentru ca o doctrină a spațiului pictural să țină seama de această diferență. A raporta, pur și simplu, reprezentarea

picturală la un obiect care şi-ar avea modelul în lumea exterioară, ar însemna să neglijăm această diferenţă. De fapt, între privire şi lucrul real, opera de artă interpune veritabile „obiecte artificiale", veritabile „obiecte imanente", care nu există altfel decît susţinute de structurile picturale. Să ilustrăm această propoziţie luînd exemplul „distanţei picturale". Un psiholog al percepţiei, care ar trata obiectele existente realmente în spaţiu, ne-ar spune că este cu totul indiferent dacă distanţa care ne separă de aceste obiecte ar fi evaluată pornind de la reperele geometrice sau de la reperele colorate : în primul caz, de exemplu, ţinem seama de obiectele interpuse sau de reperele măsurate pe baza liniilor de fugă ; în cel de al doilea caz, ţinem seama de degradarea tonurilor care devin mai puţin insistente odată cu distanţa. Aceste informaţii se reîntîlnesc însă, concordă una cu alta, acest acord asigurînd, de fapt, percepţia. Nu va fi însă indiferent, dimpotrivă, dacă pictorul evocă distanţa printr-o înlănţuire, o suprapunere de planuri, sau prin modulaţia cîmpului colorat.

În primul caz, profunzimea va avea un ceva mai rigid şi, în acelaşi timp, un ceva mai distinct ; în al doilea, va fi mai puţin distinctă, dar mai fluidă şi mai mobilă. Pictorul care ar dori să ne dea sentimentul unei profunzimi mobile, va refuza să situeze obiectele în planuri : le va dilua într-o profunzime luminoasă. Arta adoptă un procedeu de reprezentare în funcţie de o anumită fenomenalitate, în funcţie de o anumită esenţialitate pe care intenţionează să ne-o facă evidentă. În acest fel, misiunea ce-i revine pictorului şi anume aceea de a ne orienta viziunea, beneficiază de aceste „obiectivităţi artificiale" care au tabloul drept punct de sprijin : „profunzimea plastică" sau „profunzimea colorată" sînt obiectivităţile care nu există pe deplin decît în contextul viziunii picturale.

În general, se poate spune că pictorul figurativ se sprijină pe efectele şi, totodată, pe proprietăţile obiectului real sugerat, ca şi pe proprietăţile obiectelor fictive, în timp ce pictorul nonfigurativ îşi ia drept temei exclusiv obiectivităţile fictive. Pictorul impresionist, de exemplu, ne aduce în situaţia de a resimţi luminozitatea spaţiului, întrucît „reprezintă" lumina atingînd şi animînd lucrurile în spaţiul cosmic şi, deopotrivă, pentru că „prezintă" vibraţia fluidă a luminii prin textura pigmenţilor pe care i-a amenajat pe pînză. Pictorul abstract, la rîndul său, ne-ar putea da sentimentul luminii doar prin jocul culorilor vii întîlnind culorile reci, sau prin luminozitatea însăşi a pastei ; ea ar avea, în consecinţă, caracterele unei lumini mai ireale, ca un fel de esenţă fără corespondent în existenţă. Astfel, pictorul figurativ îşi „întemeiază" în două modalităţi calitatea fenomenală şi anume ca proprietate a obiectelor reale simulate de operă şi ca proprietate a unui obiect în întregime imanent pînzei. Pictorul nonfigurativ şi-o întemeiază în chip exclusiv pe obiectivităţile imanente. În toate cazurile însă, obiectul fictiv care există prin structura şi textura operei este indispensabil efectului pictural.

*

Viziunea picturală atinge pe deplin proprietăţile şi valorile fenomenului spaţial — valori şi proprietăţi date în mod implicit în experienţele actului de percepere. Această afirmaţie nu vrea să spună numai că le atinge într-o modalitate mai distinctă, ci, că le vizează şi le întemeiază într-o manieră diferită. Ea, viziunea picturală, se situează mai aproape de esenţa fenomenului, cu cît degajă caracterele mai confuze ale existenţei obiectuale, şi cu cît se ajută, pentru aceasta, de structurile cîmpului pictural mai disponibile pentru privire decît ipostazele percepţiei. Există, astfel, o interio-

ritate a sensului cu structura, interioritate care nu se realizează decît la nivelul structurilor picturale. Şi tocmai pentru a ţine în mai mare măsură seama de aceste condiţii tehnice ale intuiţiei picturale, estetica contemporană deplasează în mod predilect punctul de aplicare al analizelor sale. Ea plasează centrul acestora, nu asupra obiectelor reprezentate şi asupra proprietăţilor spaţiului care le conţine, şi nici chiar — aşa cum procedează estetica secolului al XIX-lea — asupra proprietăţilor generale ale „fenomenului" spaţial, ci asupra legilor de structură care prevalează în cîmpul pictural. Ar fi vorba, aşa cum ne propune, de pildă, Léon Degand, să recunoaştem în ce fel se realizează concordanţa semnificaţiilor şi componentelor structurale ale operei, „acordul reciproc al logicii proprii anumitor activităţi ale spiritului cu logica impusă de către suprafaţa plană liniilor, formelor şi culorilor care se înscriu în ea" [1].

Acest nou accent, pe care estetica picturii îl pune asupra condiţiilor tehnice ale efectului pictural, ni se pare că sprijină în chip direct chestiunea solidarităţii dintre aspectele fizice şi aspectele fenomenale ale spaţiului pictural pe care le-am considerat pînă în prezent. Dacă ar trebui să interpretăm, într-adevăr, activitatea forţelor dinamice sau plastice din interiorul planului vizibil al tabloului ca independentă de intervenţia motivelor fenomenale — chiar dacă s-ar considera această activitate ca o veritabilă cauză a efectelor fenomenale — din nou s-ar rupe echilibrul conştiinţei picturale : dar nu în profitul sensului fenomenal — aşa cum proceda estetica tradiţională — ci în profitul unui fel de geometrie sau de fizică a efectelor figurii pictate. Insistăm, deci, din nou asupra implicaţiilor mutuale sau structurii şi fenomenului, care se

[1] *Langage et signification de la peinture*, p. 119.

motivează una pe alta şi sînt, rînd pe rînd, raţiune una pentru alta : vom considera, în acest sens, sursele înseşi ale efectului pictural — efect motivat prin sentimentul pe care pictorul vrea să ni-l dea în legătură cu fenomenul spaţial, şi realizat în cadrul plasticilor şi sintaxelor picturale. Vom insista apoi asupra rolului însuşi al planului pictural, de care pictorul dispune, totodată, pentru a proiecta şi controla legăturile organice ale spaţiului fenomen.

★

Legăturile pe care pictorul le realizează în cîmpul real al figurilor tabloului orientează în mod firesc sentimentul pe care îl dobîndim despre legăturile acestui spaţiu ideal în care există conţinuturile viziunii picturale. În schimb, amenajarea planului figuraţiei stă în funcţie de anumite relaţii ideale care intră în intenţiile pictorului. Această dialectică şi-ar găsi o expresie insuficientă, dacă reducem, cu prea multă uşurinţă, fenomenul pictural la dispozitivele fizice ale tabloului. Acesta este, dealtminteri, sentimentul pe care ni-l lasă analizele lui Léon Degand, care duce la extrem implicaţiile metodei sale constînd în a defini proprietăţile fenomenului pictural pornind de la acelea ale cîmpului de figuraţie. Să considerăm, aşadar, cîteva din proprietăţile postulate de Léon Degand : arta figurativă ar înscrie în planul tabloului reperele care ne trimit la legăturile şi dimensiunilor spaţiului real, în timp ce arta abstractă ar opera direct asupra legăturilor şi dimensiunilor interne ale acestui plan : astfel, în timp ce o mişcare, în spaţiul figurativ, pare a rezista efectiv împotriva gravităţii, o mişcare în spaţiul abstract este determinată numai prin atracţiile şi res-

pingerile care acţionează între configuraţiile

plane ale tabloului [1]. Pictorul abstract ar utiliza, astfel, o „fizică a planului" care s-ar lăsa concepută independent de „fizica spațiului real". Important de reținut este însă faptul că această „fizică" va trebui să intre în concordanță cu o „logică" a formelor pentru a se introduce în operă valorile semnificației. Spre deosebire de pictorul figurativ, care utilizează semnificații tributare naturii obiectelor reprezentate, pictorul abstract atribuie într-o modalitate cvasiarbitrară semnificații elementelor și complexelor combinației picturale : ca în toate cazurile în care omul creează un limbaj convențional, aceste semnificații dobîndesc o mai mare claritate prin utilizarea pe care le-o dă pictorul în combinațiile suficient de stabile și suficient diversificate [2]. S-ar putea spune, în acest fel, că semnificațiile picturale „încep" cu amenajările fizice sau sintactice pe care pictorul le folosește, sprijinindu-se pe dispozitivele interne ale tabloului.

Dar n-ar fi oare aceasta o interpretare prea literală a analizei pe care ne-o propune Léon Degand, dacă s-ar considera construcțiile plastice și semnatice ale pictorului ca „începuturi absolute" ? Dacă vrem să înțelegem bine modul în care pictorul, sprijinindu-se pe mijloacele fizice pe care i le furnizează spațiul tabloului, dezvoltă unele semnificații ce aderă la spațiul-fenomen, se va obține o valoare mai relativă acestui început. Luînd în posesiune spațiul prin viziune, sesizăm deja anumite or-

[1] *Op. cit.*, p. 103, 104 : „Lumea picturii figurative este aceea a geometriei în spațiu. Lumea picturii abstracte este a geometriei plane. Efectele plastice ale gravitației se manifestă în prima. Nu există nici o rațiune să le găsim în a doua", p. 121, 126.

[2] *Ibid.*, p. 15 : logica picturală se stabilește „din experiență în experiență" ; p. 116 : bazele acordului între elementele plastice și semnificații sînt „tot atît de admisibile pe cît sînt convențiile", dar, în mod progresiv, semnele picturale se leagă între ele, potrivit unei logici „care pune de acord combinațiile plastice cu raporturile de semnificație".

ganizări, anumite raporturi interne ale fenomenului ; combinațiile fizice și logice ale pictorului împrumută normele lor acestor intuiții ale viziunii ; aceste norme le fac pe deplin valabile și le dezvoltă degajîndu-le întreaga lor capacitate formală. O fenomenologie a spațiilor colorate, de pildă, ne-ar arăta unele proprietăți de organizare pe care le respectă tratările picturale, și din care extrag toate posibilitățile plastice și semantice. Astfel, culorile capabile de anumite stabilități, de anumite tendințe spre difuziune sau restrîngere, aduc cu ele o anumită măsură calitativă a spațiului. Sau, culorile care izvorăsc din tonalitățile de bază ale luminii printr-un subtil joc de complementarități, sînt înțelese într-un anumit fel de către privire în dinamismul lor generator.

Amenajările picturale trăiesc din aceste resurse ale lumii colorate. Ne vom putea gîndi la finețea relațiilor pe care un Mondrian le stabilește între culorile și extensiunile sau limitele spațiale care se măsoară unele cu altele : opera vrea astfel să fie înțeleasă ca o construcție a cărei rigoare inteligibilă controlează aspectul sensibil. Alți pictori, cum ar fi Delaunay, vor degaja din plin dinamismul generator al culorilor, punînd în operele lor o strălucire luminoasă din care izvorăsc tonurile și în care se reîntorc : semantica operei va fi alta, ea se va întîlni cu un lirism al exaltării și al bucuriei. Astfel, oricît de necesare i-ar fi pictorului artificiile compoziției și sintaxei picturale, acestea vor fi, mai întîi, tributare unei tectonici, unei semantici prealabile a fenomenului spațial căruia ele îi degajă și îi amplifică legile. Spațiul furnizează pictorului mai mult decît modelele lucrurilor sau materialelor fizice „asupra cărora" operează : el îi furnizează semnificații de organizare „potrivit cărora" operează.

Putem pune însă într-un mod încă mai direct chestiunea rolului pe care-l joacă planul pictural însuși în determinarea fenomenului

estetic. În același timp în care impune un echilibru intern figurilor înscrise în el, el conține și semnele care orientează intuiția către coerențele ideale ale fenomenului. Dar nu se poate spune, din acest motiv, că legile fizice ale planului determină structura fenomenului, întrucît acesta posedă propriile lui rațiuni interne de organizare. De fapt, misiunea cea mai importantă a pictorului rezidă în a desfășura și prezenta viziunii un fenomen pe deplin consistent și, pentru aceasta, trebuie să-i conferim tot atîtea „dimensiuni ideale" cîte îi sînt necesare pentru a se desfășura pe deplin.

Astfel, însăși pictura abstractă nu este constrînsă, așa cum se afirmă uneori, să utilizeze numai un spațiu bidimensional. Ea tindea efectiv la începuturile sale, condusă de o anumită căutare a rigorii formale, să înscrie structurile picturale într-o suprafață care să coincidă, pentru vedere, cu planul tabloului ; dar în evoluțiile sale mai recente — și pentru a desfășura toate posibilitățile unui spațiu colorat, sau ale unui spațiu de mase născînde, ea a restituit spațiului o profunzime aparentă. Și ni se pare, chiar, că tocmai printr-o aprofundare naturală a intenției sale picturale, artistul abstract a înlăturat constrîngerile planului. Scopul său este să desfășoare un spațiu în întregime animat prin structurile care încep a se naște în el. În acest fel, pictorul abstract este condus spre eliminarea decupajelor geometrice ale planului care i-ar impune procesului pictural o regulă exterioară de articulare : el va proceda, dimpotrivă, în așa fel, încît articulația cîmpului să fie în întregime purtată și susținută prin dezvoltarea organică a structurilor care măsoară și care animă spațiul autentic pictural. Astfel ne apare, cel puțin, orientarea căutărilor unei părți a tinerei picturi (il. 11 și 13).

În general, „dimensiunile ideale" ale spațiului pictural corespund exigențelor majore

ale semnificației și nu sînt impuse de către structura fizică a tabloului. Cînd, pentru a ordona spectacolul vizibil, pictorul adoptă un „plan", aceasta pentru că vrea să ne prezinte un proces pe deplin transparent pentru privire, proces care se înlănțuie din loc în loc, din moment în moment, fără să-i opună opacități [1]. Cînd, dimpotrivă, pictorul vrea să introducă în tablou aspectele unei drame sau ale unei emergențe, el are nevoie ca mișcările, gesturile și formele să poată circula în spațiu, să treacă de la apropiat la îndepărtat sau de la determinat la indeterminat : pentru aceasta, îi trebuie un spațiu „profund". Subzistă întotdeauna un anumit joc între plan și spațiu, între pictorii pe care pictura îi dispune în primul, astfel încît să determine pentru privire structura spațiului și condițiile imanente ale desfășurării formelor în propriul lor spațiu. Astfel, fiecare spațiu pictural revendică propria sa „perspectivă". Istoria artei ne oferă — de la perspectivele geometrice ale artei clasice pînă la profunzimile în întregime calitative ale artei moderne — foarte multe moduri în care această misiune a pictorului se poate exercita, și care sugerează și controlează, cu mijloacele pe care le dispune în plan, plenitudinea spațiului pictural.

A confunda spațiul pictural cu condițiile materiale și tehnice ale evocării sale, ar însemna să suprimăm o tensiune esențială a artei : această dialectică a figurii picturale și a formei fenomenale care susține intuițiile și căutările artei. Atrăgîndu-ne atenția asupra influențe-

[1] Jean CASSOU ne propune cu îndreptățire ideea că cercetările artei pe deplin „bidimensionale", fără profunzime, dă satisfacție, înainte de toate, exigențelor atenției noastre care vrea să urmeze toate mișcările de la formă la formă, să mobilizeze spațiul în sensul unei transformări pe deplin valabile" (*Cahiers d'art*, 1952, p. 11).

lor pe care le exercită structura planului pictural, a mijlocului concret și tehnic al operei, asupra modului nostru de a ne reprezenta spațiul, estetica modernă aduce o importantă precizare în legătură cu noțiunea de „spațiu pictural". Dar concluziile artei moderne nu conduc neapărat la ideea că limbajul fenomenal trebuie înlocuit printr-un limbaj fizic: spațiul pictural există la nivelul în care se exercită concurența și concursul factorilor fizici și factorilor ideali ai prezenței fenomenale.

★

În epocile în care pictura elaborează un nou „spațiu", aceasta înseamnă că ea conferă structurii planului pictural și texturii materialelor, o nouă organizare. Dar acest lucru înseamnă, în al doilea rînd, că pictura furnizează viziunii noastre o nouă imagine despre lume. Dacă se consideră spațiul pictural ca joncțiune și uniune a mediului tehnic și a mediului fenomenelor vizibile, legătura acestor două invenții nu ne apare cîtuși de puțin ca accidentală. Ideea pe care căutăm să o subliniem, notînd schimburile existente între structura planului colorat și aceea a fenomenului pictural, ar fi aceea a unei dialectici profunde a artei. Există o ordine de forme în spațiu, și există condiții de echilibru intern al figurilor picturale. Această puternică polaritate, însă, nu înseamnă că cele două ordini sînt indiferente una alteia. Ea face posibilă, dimpotrivă, viața formelor picturale între regiunea figurilor determinate în planul tabloului și regiunea esențelor fenomenale: primele, figurile determinate, se transcend, în chip firesc, către cele secunde, către esențele fenomenale, către unitatea ideală a lumii viziunii; esențele fenomenale solicită, în schimb, această ordine definită, controlată de către privire, ordine pe

care le-o asigură spațiul structurat al operei. În întîlnirea dintre aceste forme și figuri, arta se afirmă ca o viziune unificată și densă.

Aceste reflecții asupra spațiului pictural ne conduc la a recunoaște, sub dialectica formei semnificante și a figurii determinate, exigențele unei viziuni unificate care solicită și susține această dialectică. Ele regăsesc, astfel, în mod natural, subiectul reflecțiilor pe care le-am propus, mai înainte, asupra spațiului-fenomen și asupra puterii sale de semnificație. Spațiul-fenomen, spuneam, este — dincolo de învățămintele pe care ni le oferă percepția sau reprezentarea asupra ordonării lumii obiectelor — mijlocul viziunii prin care conștiința dobîndește sensul experienței prin mijlocirea formelor sale. Să reținem, prin urmare, că această compenetrație a sensului și a structurii vizibile atinge cel mai înalt grad la nivelul formelor artei.

Un studiu asupra fenomenului spațial, reunit cu un studiu asupra spațiilor artei se pot sprijini și elucida unul pe altul: unul ne va arăta în ce fel semnificațiile experienței noastre devin fenomene vizibile, în timp ce un altul ne va arăta ce influență exercită modurile reprezentării artei asupra acestei „fenomenalizări" a semnificațiilor. Pictura figurativă este posibilă întrucît, intensificînd trăsăturile de organizare a lumii vizibile, eliberează, în același timp, capacitatea schemei spațiale care funcționează ca mijloc între spațiul exterior al percepției și spațiul interior al sentimentelor și imaginilor noastre. Opera figurativă este astfel mai mult decît un decalc al realității: ea stabilește o măsură comună capacității de percepere și de semnificație. În același fel, o pictură abstractă este posibilă pentru că, lipsind schemele spațiale de capacitatea lor figurativă, ea amplifică aptitudinea lor de a pune sensibilitatea în acord

cu stilurile existenței formale. O pictură abstractă este altceva decît o simplă decorație. Ea transcrie aspectele cele mai formale și mai puțin obiectivabile ale conștiinței noastre spațiale. Dincolo de lucrurile cărora le pot reproduce aspectul, spațiile artei întrețin, întotdeauna, această funcție a spațiului care este marele *sensorium* grație căruia lucrurile devin inteligibile privirii : prelungind capacitățile acestui spațiu ele pot deveni mijlocul viziunii comprehensive [1].

Dacă o considerăm la nivelul artei, această viziune poate fi înțeleasă ca o operațiune ce se sprijină pe instrumente de care nu poate fi separată. Aceasta este situația pe care Estetica structurală a secolului al XIX-lea — care ne-a dat ideea spațiului-fenomen — n-a plasat-o în mod suficient în centrul perspectivelor sale : ea sprijinea, de asemenea, raporturile fenomenului și artei pe marile legi normative ale intuiției, pe care le lasă în afara dialecticii fenomenului și formei picturale. Insistînd, dimpotrivă, asupra acestei dialectici, estetica picturii a reușit să se intereseze, cu precădere, mai mult de specificațiile spațiului pictural, de intuiția atașată limbajelor întotdeauna reînnoite, decît de constanțele fenomenale. S-ar putea spune că, așa cum logica cunoașterii însoțește experiențele obiective în care ea lucrează constant la ratificarea propriului său limbaj, în același fel limbajul picturii trebuie fără încetare să lucreze asupra formelor pentru a le face transparente cutărei sau cutărei determinații a fenomenului.

[1] A înțelege rolul sensibilului estetic, al spațiului sensibil al artei, înseamnă a înțelege, într-adevăr, un demers al gîndirii care trebuie să adopte forma și spațiul pentru a conferi un sens obiectului. Așa cum spune Mikel DUFRENNE, înaintea obiectului de artă „trebuie să descopăr mai întîi, și să izolez într-un anume fel, sensibilul, care este întreaga realitate a obiectului estetic, pentru a-i sesiza, apoi, sensul ; voi verifica atunci că acest sens îi este totodată imanent și propriu, obiectul reprezentat nefiind decît un aspect al acestui sens" (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, p. 291).

Iată prin ce anume o reflecție asupra spațiilor artei ne conduce în chip firesc la o reflecție asupra stilurilor. Punctul cel mai important la care poate parveni instituirea stilistică este, într-adevăr, instituirea de „noi spații" : stilul este o folosire activă a raporturilor viziunii și realizării, în sensul că pictura reînnoiește sentimentul nostru asupra spațiului și formelor sale, în același timp și pe măsură ce se inventează noi formule picturale.

IV. DOMINANTE FORMALE ȘI VARIAȚII STILISTICE

Stilurile sînt moduri istorice de existență a structurilor estetice; în consecință, n-am fi putut investiga înseși problemele pe care le-a pus evoluția stilurilor în această lucrare în care am considerat, în general, bazele morfologice și eidetice ale experienței noastre relative la spațiul pictural. Cu toate acestea, există rațiuni în virtutea cărora un studiu asupra formelor și spațiilor formale nu se poate încheia fără să corelăm noțiunile *formă* și *stil*. Dealtminteri, pe parcursul analizelor noastre am întîlnit problema stilurilor de fiecare dată cînd am spus că structurile artei, obiectele intenționale ale conștiinței estetice capătă un aspect diferențiat, de fiecare dată cînd le-am considerat într-un context de posibilități și opțiuni: stilul „specifică" de fiecare dată marile posibilități formale pe care le poate descrie o fenomenologie a lumii vizibile. Problemele pe care ni le-am pus în legătură cu valorile organice în pictură, sau în legătură cu semnificațiile legate de fenomenul spațial, ne-au trimis la perspectivele stilistice.

Trebuia să înțelegem că o logică a structurilor sensibile nu ne furnizează decît condițiile concordanței formelor și semnificațiilor în cadrul cărora stilurile artei operează întotdeauna într-o modalitate specificatoare. Fenomenul spațial, pe de altă parte, așa cum este

dat simțurilor și comprehensiunii noastre, este supus transformării de către pictorul care operează asupra unui spațiu tehnic particular și care se sprijină pe acest mediu artificial pentru a diferenția și aprofunda temele viziunii noastre. Vom putea, în acest fel, fără să intrăm în problemele istorice privitoare la geneza stilurilor, să formulăm, cel puțin în principiu, chestiunea raportului dintre formele picturale și variațiile stilistice: așa cum vom vedea, într-adevăr, filosofia artei nu poate intra în complexitatea problemei formelor fără să pună, în același timp, problema instituirii stilistice a acestor forme.

A ne plasa în punctul de vedere al stilului, înseamnă, înainte de toate, a măsura sau evalua valoarea estetică a structurilor vizibile cu rolul pe care îl dețin în desăvîrșirea internă a operelor. Să observăm că în limbajul estetic curent, noțiunea de stil se referă, deopotrivă, atît la realitatea istorică a operei de artă, cît și la valoarea sa. Un model stilistic se naște, și se încheie în timp: el durează într-un anume fel, apare în istorie, prevalează cunoscînd, apoi, declinul. Stilul caracterizează însă, de asemenea, opera de artă în valoarea sa: se va spune că o operă are „un stil", sau chiar, absolut vorbind, are „stil", pentru a caracteriza originalitatea estetică a operei, punctul de desăvîrșire atins. Aceste două accepții ale termenului nu sînt, poate, atît de eterogene pe cît par la prima vedere. Oricum, stilul este o „valoare de realizare": cînd se vorbește de stil se consideră mai puțin conținutul, expresiv sau figurativ, al operei, cît intenția care a prezidat realizarea acesteia. Proiectul de realizare, individual sau, cel mai adesea colectiv, care definește stilul, ca și valoarea operelor particulare, se consideră și se măsoară în funcție de gradul de încheiere pe care ele îl aduc acestei intenții. A investiga formele artei în perspectiva Stilului, înseamnă a introduce în existența acestora o dimensiune

de „relativitate" : nu vor mai fi considerate ca termeni absoluţi ai experienţei fenomenale, ai intuiţiei estetice, ci ca termeni angajaţi în proiectele, experienţele şi realizările sale [1].

Să observăm că această schimbare a punctului de vedere prezintă importanţă pentru însăşi concepţia noastră despre formele artei. A defini formele valabile ale organizării picturale fără a le raporta la intenţiile cutărui sau cutărui stil determinat, înseamnă a presupune, implicit sau explicit, că valoarea lor este absolută şi necondiţionată, că ea se sprijină pe proprietăţile generale ale viziunii noastre picturale şi nu este afectată de variaţia realizărilor artei. Dimpotrivă, a raporta valorile formale la valorile stilistice, înseamnă a admite că modelele viziunii primesc, cel puţin, unele determinări suplimentare cînd trec în perspectiva cutărei sau cutărei intenţii artistice.

Odată cu primele cercetări ale esteticii structurale, filosofia artei s-a găsit în faţa obligaţiei de a opta între aceste două ipoteze. Aproximativ în acest fel s-au desfăşurat cercetările esteticii structurale germane din secolul al XIX-lea : Hildebrand îşi propunea încă să definească legile generale ale unui fenomen bine ordonat, care să permită pictorului să ne facă să resimţim valoarea spaţiului ca atare. Dar deja Riegl punea în prim plan problema stilului, observînd că valoarea spaţială n-a avut un sens univoc în decursul evoluţiei artelor picturale. Artele vechi, care caută să ne facă să resimţim consistenţa tactilă a lucrului, neglijează sau chiar evită să traducă profunzimea şi existenţa proprie spaţiului. Dar numai la sfîrşitul antichităţii, pictura a încercat să situeze, cu adevărat, obiectul în spaţiu. În ceea ce priveşte pictura modernă, ei îi datorăm sentimentul texturii luminoase a spaţiului. Despre valoarea spaţiului, istoria artei nu poate vorbi decît la plural [1]. Semnificaţia picturală a formelor şi spaţiului nu este fixată de către condiţiile cele mai generale şi cele mai stabile ale reprezentării vizuale : sentimentul valorii spaţiale variază de la un stil la altul al artei.

Am insistat chiar aici — plasîndu-ne, este drept, în punctul de vedere al analizelor structurale mai degrabă decît în punctul de vedere al analizelor istorice — asupra faptului că formele lumii vizibile primesc noi proprietăţi în momentul în care intră în organizarea spaţiului pictural elaborat potrivit raporturilor proprii unui stil. Nu numai că aceste forme se prezintă privirii într-o modalitate puternic structurată, dar şi oferă viziunii noastre comprehensive semnificaţii mai variate şi mai coerente. În acest moment al demonstraţiei noastre putem introduce, în ceea ce priveşte stilul, cîteva reflecţii care vor confirma destinul formelor picturale. Vom căuta să înţelegem, mai întîi, că organizarea fenomenului vizibil relevă anumite legi majore, dar fără ca existenţa acestor legi să fie incompatibilă cu modificările stilistice ale structurii spaţiului pictural : întrucît aceste modificări nu au loc în „afara" sau „pe seama" legilor de organizare a fenomenului vizibil, ci în „conformitate" cu acestea. Vom căuta să înţelegem apoi care este importul de transformări stilistice în economia viziunii picturale. Vom recunoaşte în ce fel comprehensiunea însăşi a spaţiului şi a formelor sale se îmbogăţeşte prin mode-

[1] Henri FOCILLON, după cum se ştie, vede în stil dimensiunea temporală a „vieţii formelor". Stilul este „o dezvoltare, un ansamblu de forme unite printr-o corespondenţă reciprocă, dar a cărei armonie se caută, se face şi se desface cu diversitate" *(La vie des formes,* p. 16).

[1] *Die Spätrömische Kunstindustrie,* p. 17—22. Astfel, p. 19 : „Arta antichităţii, care a plecat de la o restituire pe cît de obiectiv posibilă a indivizilor materiali, a trebuit, ca urmare, să evite pe cît posibil să redea efectul spaţial, care este negaţia materialităţii şi a individualităţii".

lele tehnice pe care stilurile artei le pun în serviciul viziunii și de asemenea, prin valorile și obiectivele realizării picturale care impulsionează căutările stilistice.

★

Stilurile artei aduc de fiecare dată conținuturi noi intuiției picturale, dar niciodată în afara legilor fenomenului vizibil, ci întotdeauna în cooperație cu acestea. Pentru a evita să nu disociem problema formelor și problema stilurilor, se cuvine înainte de toate să ne gîndim la „perspectiva" viziunii estetice. Arta nu intră cu adevărat în stăpînirea formelor vizibile, nu le face cu adevărat sensibile, decît „punînd în perspectivă" fenomenul indeterminat care este sursa sau matricea formelor. Marile modificări stilistice sînt, cel puțin în parte, o deplasare a perspectivelor noastre și, în virtutea acestei rațiuni, o nouă modalitate în care înțelegem formele și spațiul. Această legătură între forme și stiluri ar putea să ne scape dacă variațiile stilistice vor fi concepute și plasate într-un plan superficial, reducîndu-le, de exemplu, la o anumită manieră de a „trata" formele, de a alege motivele, de a compune figurațiile etc. În acest caz, „Formele" ar putea să ne apară ca veritabili „invarianți" în raport cu care se realizează variațiile stilistice. Ar fi însă insuficient să rămînem la această afirmație, întrucît variațiile stilistice pot avea o importanță mai mare. Ele pot coincide cu moduri diferite de a considera și înțelege formele.

Fără să ne îndepărtăm de operele picturii figurative, care au în comun grija de a subordona ordonarea tabloului ordonării formelor în spațiul percepției, vom putea descrie atari profunde schimbări în modul în care pictorul ne face să înțelegem spațiul : spațiul poate fi o geometrie precisă și delicată a volumelor, sau un cîmp de forțe pătrunzînd toate obiec-

tele vizibile sau, ca în impresionism, mediul sau un fluid cosmic, o substanță luminoasă absorbind și animînd formele etc. După tentativele picturii nonfigurative — care substituie spațiului cosmic un mediu ireal articulat și animat prin forțele sale interne —, ne găsim în situația de a evalua și mai bine capacitățile de care dispune arta pentru a reînnoi viziunea și sensul formelor spațiale.

Mișcarea stilurilor este de așa natură încît arta, reînnoindu-și formulele, prinde din nou rădăcini în puterile indefinite ale fenomenului vizibil. Arta se poate înrădăcina în modelele viziunii și comprehensiunii noastre intuitive a lumii, fără a fi necesar ca acest ancoraj să fie sustras efectului evoluției și timpului care deplasează perspectivele viziunii. Nu există, prin urmare, nici un paradox în a afirma, în același timp, că arta se sprijină pe necesități formale și eidetice, pe modelele și semnificațiile conștiinței noastre intuitive, și că toate formele care dobîndesc valoarea în artă poartă marca definită a unui anumit stil. Aceasta pentru că stilul este mai mult decît un artificiu, o manieră în care artistul ar broda pe un fond indiferent ornamentele pe care acesta le suportă : stilul ia naștere la nivelul însuși al artei, apropriindu-și un fond preestetic de structuri și impunîndu-i coerența unei forme individualizante.

Argumentul pe care l-am utilizat pentru a pune în contact temele unei filosofii a structurilor și ale unei filosofii a stilurilor a fost împrumutat proprietăților generale ale fenomenului estetic : conținutul estetic nu se determină și nu intră în artă decît prin mediația construcțiilor stilistice. Dar poate că acest argument cere o confirmare din perspectiva problemelor pe care le pune „logica" formelor intuitive și a formelor picturale. Se poate pune, apoi, întrebarea dacă coerența variabilă a

structurilor picturale, atestată prin deplasarea formelor stilistice, este compatibilă cu existența legilor fundamentale care domină structura fenomenului. Ceea ce constituie o problemă, este că trebuie să invocăm legi de structură pentru a explica faptul că fenomenul vizibil se prezintă viziunii în mod coerent, și că variațiile modelelor stilistice par să respingă existența acestor legi. Dar paradoxul se risipește de la sine, dacă-l examinăm ceva mai atent. Nu există și nu va exista paradox dacă marile legi care prezidează fenomenul vizibil sînt numai „condițiile de posibilitate" pentru construcțiile artistice, condiții care n-ar putea determina prin ele însele modurile în care arta le va folosi în construcția operei. Să notăm, mai întîi, că alegerile artei se supun unor rațiuni de „raport estetic" care nu sînt implicate în conștiința noastră sensibilă, deși construcțiile artei — pentru a produce efectele pe care le caută — trebuie întotdeauna să dispună de posibilități sensibile. Apoi, arta dispune de un mediu de figurație destul de suplu pentru a putea orienta aceste efecte pe care marile legi ale viziunii le autorizează spre raporturile căutate. În linii generale, ceea ce rămîne de înțeles este felul în care legăturile și raporturile artei se grefează sau se înlănțuie pe posibilitățile viziunii, în ce fel mijloacele artei operează în cadrul marilor legi ale viziunii.

Să luăm un exemplu referitor la folosirea formelor colorate de către pictură. O analiză generală a proprietăților cîmpului vizibil ne va permite să recunoaștem că tonurile, dilatîndu-se sau contractîndu-se în spațiu, aduc cu ele o măsură „intensivă" și „expansivă", care intră în concurență cu măsurile mai pregnant „extensive" pe care le aduc configurațiile geometrice. Din aceste proprietăți ale fenomenului vizibil se pot trage cîteva concluzii relative la construcțiile artei picturale. O osatură strictă a contururilor figurale scade, fără îndoială, mult din posibilitățile expansive ale

culorii, iar acestea nu-și pot desfășura întregul lor efect decît dacă contururile sînt suficient de mlădiate sau atenuate. Dar, odată aceste condiții generale admise, trebuie să recunoaștem că pictorul stabilește raporturi între „măsurile figurale" și „măsurile calitative" care depind, înainte de toate, de raporturile picturale.

Există stiluri ale picturii care atenuează forța contrastelor colorate astfel încît să conserve contururilor întreaga lor puritate și echilibrul intern. Există însă alte stiluri în pictură care intensifică la extrem interacțiunea agenților colorați, lăsîndu-i să-și dezvolte întreaga lor capacitate plastică, spațializantă, dar sacrificînd, astfel, orice delimitare geometrică precisă. Pot exista însă, de asemenea, soluții compozite, în înțelesul că se caută să se utilizeze, deopotrivă, atît factorii de tensiune, cît și factorii de delimitare. Pictorul poate utiliza în mod selectiv valorile anumitor tonuri și valoarea anumitor limite pure, astfel încît puterea lor spațializantă să se intensifice — sau să se contrarieze în mod net — în loc să se reducă [1]. Pictorul, de asemenea, poate utiliza prin ele însele proprietățile limitante ale culorilor : să regleze contururile astfel încît ele să favorizeze, înainte de toate, virtuțile culorilor juxtapuse și să nu fie supuse constrîngerilor geometrice prestabilite [2]. Aceste exemple ne vor fi suficiente pentru a fixa ideea că

[1] Ne gîndim la cercetările lui KANDINSKY sau la o mare parte a artei abstracte. Astfel, pentru a obține un concurs de efecte colorate și figurale, KANDINSKY ne învață să asociem galbenurile cu figurile ascuțite sau neregulate, cum ar fi triunghiurile, iar bleurile cu figurile foarte regulate cum ar fi cercurile. (*Du spirituel dans l'art*, p. 48 ; *Essays*, p. 104—105).

[2] Astfel, J. LAPIQUE a făcut studii precise asupra „limitelor intrinseci" ale suprafețelor colorate (*Essais sur l'espace*, p. 259 și urm.). El face să ne apară, în particular, consistența plastică a figurilor albastre detașîndu-se ferm într-o ambianță mobilă de roșu sau portocaliu.

raporturile picturale se pot grefa, fără a le contrazice cîtuşi de puţin, ci utilizîndu-le în operă, pe proprietăţile generale ale structurilor vizibile.

În rest, important de observat este că pictorul nu este supus legilor viziunii aşa cum ar fi dacă ar opera direct asupra spaţiilor naturale ale percepţiei. El operează, mai întîi, asupra mediului pictural şi, prin intermediul acestuia, influenţează imaginea pe care ne-o formăm despre spaţiu. Astfel, atunci cînd pictorul organizează efectele pe un plan fără profunzime, el va fi constrîns să utilizeze, de preferinţă, să amplifice efectele conjugate, concordante sau discordante, ale suprafeţei colorate şi ale delimitărilor lineare, pentru a canaliza efectele expansive ale culorii. Putem aminti în acest sens mai ales primele realizări ale artei abstracte. Cînd pictorul operează într-un spaţiu profund, el ar putea să se sprijine, cu predilecţie, pe raporturile volumelor şi tonurilor. Există volume fixe, pătrate, care se distanţează puternic de anturajul lor, şi volume suple, ronde, care alunecă uşor în acesta. Mai trebuie spus că aceste proprietăţi solicită un complement în registrul tonurilor care, mai stabile sau mai mobile, contribuie la situarea masei în spaţiu. Astfel, dispunînd de un mediu instrumental care îi favorizează operaţiile, pictorul trece la reconstruirea fenomenului vizibil, în conformitate cu legile viziunii, dar dincolo de capacităţile naturale ale acesteia.

Stilul măsoară gradul de libertate al artei pictorului, care operează potrivit solicitărilor naturale ale viziunii, dar subordonîndu-le raporturilor formei estetice. Trebuie să evităm totuşi pericolele pe care le-ar putea prezenta o interpretare prea literală a acestei funcţii tehnice a artei ; nu trebuie să confundăm această funcţie cu aceea a unei tehnici fabricatoare nevoită să utilizeze legile naturale ale

lumii obiective. Aceasta pentru că legile fenomenului vizibil nu sînt legi atît de obiective şi atît de străine omului aşa cum sînt legile naturii materiale. Acestea sînt legile unei naturi care conspiră cu existenţa umană şi care se adresează ei pe calea semnelor şi simbolurilor lor inerente. Nu este suficient să se afirme că alcătuirile, construcţiile artei transformă structurile viziunii naturale, pentru a exprima prizele pe care arta ni le dă asupra „sensului" fenomenului, ar trebui să spunem că formulele sale „interpretează" semnificaţiile pe care viziunea noastră naturală le comportă implicit.

Să rămînem în domeniul culorilor. În condiţiile viziunii naturale, acestea nu fac decît să stimuleze simţurile şi orientează privirea în împrejurimi în funcţie de capacitatea, de puterea de expansiune a tonalităţilor. Culoarea dirijează sensibilitatea noastră prin jocul variaţiilor, accentelor şi consonanţelor sale. Stilurile folosesc aceste bogate virtualităţi ale lumii colorate, amplificîndu-le rînd pe rînd. Printre stilurile care utilizează în modul cel mai liber culoarea, există unele care îi conferă, mai ales, o funcţie plastică, utilizînd-o pentru a ne face să resimţim, cu acuitate, densitatea împrejurimilor cosmice. Există însă alte stiluri care folosesc culoarea mai cu seamă în sens agogic interesînd sensibilitatea în mişcarea ritmurilor sau armoniilor de tonuri [1].

Această încărcătură de resurse semantice ale lumii vizibile proprie stilurilor artei, ar putea fi desemnată spunînd că stilul realizează trecerea de la un stadiu „pre-personal" al viziunii la un stadiu puternic „personalizat". Structura spaţiului natural este „pre-personală", cu atît mai mult cu cît nu este „impersonală", pentru că ea este deja mediul schimburilor spontane şi preconştiente între subiect

[1] Am căutat să distingem cîteva din funcţiile culorii în Prima parte a studiului de faţă, cap. III.

şi lume. Dar să observăm că numai structurile stilistice sînt acelea care permit accesul virtualităţilor „pre-personale" la perspectivele „personale". Iar aceasta pentru că stilul, sprijinindu-se şi întemeindu-se pe exigenţele sensibilităţii individuale a artistului sau ale culturii, împrumută resurselor fenomenului vizibil ceea ce intră în rezonanţă cu aceste exigenţe, cu aceste proiecte personalizate.

Ne aflăm, fără îndoială, în prezenţa raţiunilor care fac compatibile existenţa structurilor obiective ale fenomenului vizibil şi existenţa structurilor variabile care generează stilurile. Dar transformărilor stilistice profunde li se pot alătura însă mutaţiile ce afectează sensul atribuit fenomenului vizibil. Se poate considera că legile care asigură coerenţa fenomenului vizibil servesc drept punct de sprijin construcţiilor reînnoite ale stilurilor; se mai poate considera, de asemenea, că „semantica" variabilă a stilurilor îşi împrumută semnificaţiile iniţiale semanticii complexe a fenomenului vizibil. Aceste precizări prealabile trebuie să ne ajute să înţelegem în ce fel transformările stilistice intervin în viaţa formelor artei. Formele estetice sînt prinse în procesul evolutiv al stilurilor, pentru că viaţa acestor forme se fundează pe întîlniri mereu reînnoite în care temele lumii vizibile se pun de acord cu invenţiile tehnice ale artei, sau cu valorizările conştiinţei estetice, ele însele susţinute prin valorizările variabile ale culturii.

★

Situaţia în timp a stilurilor nu poate fi bine înţeleasă decît dacă se cercetează dialectica A voi să sustragem formele picturale mişcării
A voi să sustragem formule picturale mişcării temporale a stilurilor, ar însemna, în fond, să le confundăm cu invariantele percepţiei noastre sau cu acelea ale conştiinţei noastre intuitive despre lume. Este însă mult mai just

să considerăm că formele picturale există la nivelul unei anumite sinteze, şi anume la punctul de contact al marilor posibilităţi ale intuiţiei cu anumiţi factori care nu pot să apară decît pe calea unei maturizări în timp. Nu există raţiuni decisive pentru ca în ele însele modelele percepţiei marilor teme ale intuiţiei cosmosului sau existenţei să se supună unei variaţii : iată ceea ce ne-ar face să gîndim la „posibilităţile simultane" ale intuiţiei, între care viziunea picturală ar putea oscila fără să fie constrînsă la o ordine istorică definită. Dar există mult mai multe raţiuni pentru ca formele — considerate în al lor „pentru sine" efectiv, adică în perspectiva sub care ele devin teme definite ale viziunii picturale — să fie constrînse la o ordine temporală de emergenţă. S-ar putea invoca, în acest sens, evoluţia mijloacelor şi procedeelor tehnice ale artei, sau durata indispensabilă formării şi maturizării însăşi a ideilor picturale ; sau încă sprijinul pe care îl găsesc aceste idei în valorile variabile ale personalităţii şi culturii. Tocmai pentru că depinde de atari factori, viziunea picturală, chiar legată de anumite posibilităţi stabile ale experienţei noastre, se determină pe măsura evoluţiei stilistice. Dar poate că un exemplu ne va îngădui să fixăm aceste sugestii şi să înţelegem mai bine natura „duratelor stilistice". Să ne oprim asupra momentului stilistic major al picturii flamande şi olandeze care începe în a doua parte a secolului al XVI-lea : momentul în care prevalează un realism în acelaşi timp dramatic şi liric.

În această pictură admirăm în mod deosebit integrarea organică dinamică a figurilor în spaţiu : ritmurile morfologice şi colorate ale unui Rubens sau Rembrandt ne furnizează, în acest sens, exemple majore, dar e vorba de punctele culminante ale unei întregi epoci sti-

listice. În această epocă prevalează o „categorie structurală" bine definită a viziunii, în sensul în care estetica lui Wölfflin sau Riegl au considerat acest termen. Evident, nu poate fi vorba de a trata categoriile viziunii ca şi cum ele ar opera independent de contribuţia tehnicii picturale: ar însemna să nesocotim solidaritatea care uneşte spaţiul ca mediaţie a viziunii şi spaţiul ca mediu tehnic [1].

Pictorul secolului al XVII-lea inovează în domeniul compoziţiei picturale; el dezvoltă compoziţia prin arabescuri pe seama compoziţiei prin figuri juxtapuse; el construieşte tabloul printr-o etajare şi o tranziţie a regiunilor tonale, mai degrabă decît printr-o etajare în planuri geometrice. El inovează în domeniul însuşi al facturii, renunţînd în mare parte la tonurile amestecate sau la locurile transparente ale tradiţiei flamande; el operează direct cu pasta şi parvine să plaseze suprafeţe de tonuri pure. Eliberează, de asemenea, tuşa, fapt care îi permite să contureze şi să dispună masele. Toate aceste procedee de compoziţie şi de factură contribuie la efectul organic şi dinamic al operei.

S-ar putea insista, astfel, asupra faptului că forma stilistică se stabileşte la punctul de întîlnire al intuiţiei structurii spaţiului vizibil cu dispunerea resurselor tehnice ale artei. Va fi întotdeauna dificil de spus prin ce anume începe inovaţia stilistică — prin ideea unui obiect de figurat sau prin înţelegerea posibilităţilor tehnice care favorizează această figuraţie, întrucît aceşti doi termeni se solicită unul pe altul. Artistul înţelege spaţiul pornind de la formele înseşi, ca şi de la procedeele care îi permit să modeleze formele.

[1] Nu vom mai reveni asupra raţiunilor solidarităţii dintre mediul fizic al artei şi existenţa fenomenală a spaţiului, relaţie pe care am investigat-o în capitolul precedent şi care ne-a condus să considerăm această solidaritate ca fiind condiţia însăşi de existenţă a unui „spaţiu pictural".

Dar, fără îndoială, ar însemna să acordăm un caracter mult prea întîmplător realizărilor artei, dacă am conferi confluenţei reprezentărilor şi mijloacelor tehnice sensul unui contact accidental. Este întru totul posibil ca la originile invenţiilor stilistice să prezideze, uneori, accidentalul. Trebuie subliniat însă că întîmplarea, contingenţa, este întotdeauna depăşită prin mişcarea însăşi a stilurilor care merg în sensul unei perfecte integrări a scopurilor şi a procedeelor de figuraţie. Această observaţie ne determină să acordăm un loc central maturizării însăşi a ideii stilistice, dezvoltării sale interne. Fiecare stil se orientează către o anume „esenţă singulară", către o mărturie originală a viziunii comprehensive. El tinde către uniunea desăvîrşită a temei viziunii şi a structurii. Aşadar, pe măsură ce se apropie de realizarea acestei esenţe singulare, artistul conjugă cu mai multă supleţe gîndirea şi figurile, obiectivele viziunii şi mijloacele tehnice de care dispune.

Dacă, de pildă, dorim să situăm opera lui Rubens în contextul artei flamande din secolul al XVII-lea, va trebui să trecem la descrierea actului de „personalizare" a ideii picturale. Putem cita, în acest sens, modelele prealabile de la care pornind s-a constituit stilul lui Rubens. Modelul peisajului dramatic încadrînd simbolic actele omului; procedeele flamande ale unei plastici colorate, reînnoite prin procedee luministe şi prin folosirea în modalitate barocă a petelor şi a tuşelor — toate acestea preced stilul propriu lui Rubens. Dar considerarea acestor precedente nu ne conduce decît pînă în pragul operei. Aceasta răspunde, din ce în ce mai net, propriei sale idei directoare. Spaţiul lui Rubens se organizează în jurul ritmurilor picturale care structurează în chip nou legăturile tectonice şi plastice, care îşi apropie pulsiunea tonalităţilor şi mişcarea tuşei; astfel, mişcarea picturală circulă de la

ființele vii la lucruri, iar spectacolul cosmic dobîndește un sens nou. Pe măsură ce opera maestrului flamand se dezvoltă, ideea picturală pare a deveni din ce în ce mai exigentă, din ce în ce mai sigură, pînă la punctul în care opera dezvoltă vibrații colorate aproape impresioniste, și face să prevaleze curenți de forță aproape eliberați de plastica figurativă (il. 5).

Istoria stilurilor este, în bună măsură, istoria formării esențelor picturale singulare care, în planul formelor, sînt echivalentul și mărturia unei personalități total afirmate. Dealtminteri, existența lor servește drept bază influențelor care se exercită de la stil la stil. A porni de la legile viziunii, ca și cum acestea ar interveni de la ele însele în formarea operei, sau de la procedeele tehnice, ca și cum ele s-ar dezvolta prin ele însele, înseamnă ca economia stilului estetic să fie abordată din exterior. Momentul în care arta integrează motivele de care dispune, trăiește dialectica posibilităților picturale, realizează esența unică a unui stil, este momentul decisiv în care ia naștere un model, în care se reorientează o istorie. La limită, istoria stilurilor este istoria acestor experiențe singulare înlănțuite unele de altele.

Este însă adevărat că stilurile își au punctul de sprijin într-o istorie mai largă, aceea a motivelor culturale cărora arta le este, într-un anume sens, interpretul. Este, desigur, dificil să vorbim de spațiul viziunii și reprezentărilor noastre, ca și cum acesta ar fi înzestrat cu obiectivitatea sau cu imutabilitatea naturii. Spațiul controlat de viziunea noastră comprehensivă este saturat de intuițiile elaborate, comportamentele organizate și de simbolurile colective care provin din experiența istorică a omului. Acest lucru privește mai cu seamă mișcarea temporală a stilurilor, întrucît acest spațiu mediat, umanizat exercită asupra viziunii estetice

o influență care se înscrie în sensul devenirii [1]. Aceasta nu înseamnă că stilul ar reflecta forme semnificante deja prezente în intuiția comună ; dimpotrivă, elaborările artei, ale artei picturale în particular, ne furnizează singurele versiuni ale experienței noastre spațiale care să fie cu adevărat intuitive, care se adresează din plin posibilităților viziunii noastre. Astfel, operele profund dinamice ale picturii secolului al XVI-lea și al XVII-lea flamand transpun la nivelul intuiției picturale, pentru prima oară într-un mod atît de pregnant, sentimentul dramatic sau liric al existenței. Picturile epocilor anterioare sînt îndepărtate de o atare dominantă : în egală măsură scenologiile rituale proprii secolului al XV-lea, ca și portretele sau peisajele pe care operele de la începutul secolului al XVI-lea le propun contemplației noastre. Trebuie observat că abia inserția dramatică a formei umane în formele cosmosului vizibil este aceea care va crea, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, un nou climat estetic. Un istoric al stilurilor preocupat să studieze raporturile dintre climatul cultural și sentimentul pe care arta ni-l dă despre spațiu ar putea nota și pune în lumină atari corespondențe.

Pentru o estetică structurală va fi extrem de important să recunoască punctul în care temele culturale, integrîndu-se stilurilor formale ale operei de artă, contribuie la nașterea esențelor picturale. Un Rubens sau un Rembrandt, nu mai izolează figura umană într-un cadru care s-o facă numai să valoreze, nu mai conferă peisajului starea de spectacol pur. Dar o mișcare continuă de acțiuni și de ritmuri leagă gesturi și fizionomii de lumină și de

[1] Punctul cel mai important pentru o filosofie a formelor estetice este că sentimentul formelor spațiale, acest „imediat" al artei, este influențat de cunoștințele, invențiile practice și simbolizările care reînnoiesc evoluția culturii. Am cercetat cîteva aspecte ale acestei chestiuni în Partea a II-a a acestei lucrări.

forțele cosmice. În acest sens se poate vorbi de un spațiu care tinde către limita de integrare dinamică și organică a componentelor sale.

Astfel, istoria stilurilor ar putea să ne îngăduie accesul la viața formelor picturale, cu condiția ca istoricul să pună în centrul considerațiilor sale existența „esențelor singulare" cărora experiența estetică le dă formă. Experiența picturală se poate dezvolta pe planuri relativ autonome, parvine la forme prin mijlocirea contactelor pe care percepția sau experiența i le dă asupra lumii spațiale, pornind de la posibilitățile cărora mediul tehnic al artei le este sursa, sau pornind de la imaginile valorizate ale lumii cărora evoluția culturii le modifică fără încetare cuprinsul. Totuși, stilul nu ia cu adevărat naștere decît atunci cînd viziunea picturală se exercită într-o modalitate suficient de puternică pentru ca aceste diferite experiențe să se integreze într-o formă unică. Prin forța de organizare a unor astfel de formule unificatoare, stilul generează un veritabil model, capabil să influențeze, în mod pozitiv sau negativ, operele care îi vor urma. Introducînd modelul unui spațiu tonal aproape pur, sau modelul unui spațiu modelat prin forțe omniprezente, operele unui Rubens sau Rembrandt au dobîndit și exercitat o puternică influență asupra unor opere îndepărtate în timp și prin stil : asupra picturii impresioniste sau chiar asupra celei „informale".

Istoria stilurilor se constituie, în esență, prin legătura marilor momente formatoare. Tentativa de a schița istoria stilurilor devine imposibilă, dacă am considera că operele adoptă in mod succesiv moduri ale viziunii, naturale sau culturale, care ar exista în mod independent de înlănțuirea experiențelor artei, sau dacă am considera, de asemenea, că tehnicile și procedeele artei ar evolua prin ele-însele, independent de emergența modelelor artistice care

le valorizează. Înlănțuirea evoluției stilistice este „durata internă", această „durată proprie" în care operele maturizează și reînnoiesc posibilitățile viziunii. Această formulare este, de fapt, un alt mod de a spune că stilurile picturale, oricare ar fi rațiunile externe care le influențează evoluția, se supun unor rațiuni interne de evoluție.

★

Dacă ne-am propune să cercetăm motivele care stau la baza evoluției formelor artei, ar fi foarte probabil să găsim că fiecare din factorii care contribuie la organizarea stilistică introduce propriile sale condiții de evoluție. Va fi însă întotdeauna necesar să concepem opera picturală ca unitate vie a rațiunilor formatoare pentru a desprinde motivul cel mai concret și interior al variațiilor stilistice. Dacă, altfel spus, s-ar considera aparte factorii despre care am vorbit — influența motivelor viziunii, a modelelor tehnice ale artei, a instanțelor culturale — asupra evoluției stilurilor, ne-am afla doar în fața unor explicații parțiale. Ni se pare limpede că, numai pornind de la viața însăși a esențelor picturale, care formează o unitate pentru viziune, pentru realizare, se vor putea mai bine detecta verigile lanțului de modificări stilistice.

Se poate spune, de asemenea, că, aducînd în prim plan viața esențelor stilistice, vom apropia, pe cît este posibil, resortul evoluției de dialectica vie a experiențelor : ne vom feri astfel în a confunda această evoluție cu acțiunea determinismelor externe. Preocuparea istoricilor secolului al XIX-lea — mai ales atunci cînd era vorba să se introducă „legi de evoluție" — consta în a subordona aceste legi unui determinism uniform : avem în vedere un astfel de determinism încît fiecare moment el evoluției să-și găsească locul într-o ordine de înlănțuire indiferentă de natura individuală a

fazelor. O aprofundare sistematică a problemelor istoriei a impus gîndirii moderne să acorde mai mult loc structurii individuale a momentelor evoluţiei : durata istorică este o formă dialectică, astfel încît fiecare fază concretă, operînd reînnoirea sintezei factorilor şi condiţiilor, reorientează procesul total. Această clauză este, fără îndoială, aplicabilă evoluţiei formelor în artă. Cu cît vom insista mai puţin asupra determinismelor generale şi uniforme, cu atît mai mult vom putea acorda importanţa cuvenită momentelor singulare ale devenirii estetice, şi cu atît mai mult ne vom apropia şi înţelege mişcarea vie a dialecticii. De fapt, cercetările efectuate în perspectiva esteticii stilurilor ne dezvăluie, cu prisosinţă, factorii importanţi ai acestei evoluţii. Pentru estetică, important este ca, sub jocul acestor factori, să regăsească unitatea internă a procesului formator, aşa cum acesta se exprimă în integrarea şi înlănţuirea experienţelor singulare.

Istoricii artei sînt preocupaţi, după cum se ştie, să desluşească diferitele resorturi ale evoluţiei stilistice. În pluralitatea însăşi a organizărilor lumii vizibile este, dealtminteri, posibil să găsim un prim factor al variaţiei stilurilor. Asupra acestui factor a insistat, mai ales, Wölfflin, ca urmare a studiilor sale consacrate stilurilor clasic şi baroc. Întrucît primul din aceste stiluri supune înlănţuirea formelor vizibile tectonicilor stricte, iar al doilea eliberează mişcarea şi expresia de sub tutela oricărei tectonici rigide, s-ar putea conchide că e vorba de o oscilaţie naturală a artei de la unul la altul din aceste stiluri : ar prevala cînd o strictă disciplină formală, cind alcătuirile cele mai libere [1]. Wölfflin ne propune, astfel, să concepem o istorie a stilurilor care să fie o istorie a viziunii în sine [2], care ne-ar arăta conştiinţa estetică

[1] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 247—249.
[2] *Ibid.*, p. 12 : „Viziunea are istoria sa, iar dezvăluirea acestor categorii optice trebuie să fie considerată ca sarcină primordială a istoriei artei."

oscilînd între sistemele antagoniste şi complementare ale ordonării vizibile. Dar, fără îndoială, această metodă istorică prezintă dezavantajul că separă prea net normele reprezentării de modelele pe care arta le construieşte pentru a controla efectele picturale ; ea disociază pînă la exces conţinutul viziunii picturale de formele sale operante. Estetica stilurilor, de asemenea, a fost nevoită, la rîndul ei, să insiste asupra vieţii însăşi a acestor modele. Pentru H. Focillon, de exemplu, evoluţia stilurilor este aceea a metodelor concrete utilizate de artă pentru a informa materialele şi a le subordona valorilor directoare : aceste metode apar, cuceresc o anumită autoritate apoi se complică şi, finalmente, se degradează pentru a lăsa loc altora [1].

Astfel, pornind de la condiţiile cele mai „obiective" ale evoluţiei stilurilor, de la alternanţa însăşi a tipurilor reprezentării spaţiale, estetica a putut îmbogăţi motivele acestei evoluţii luînd în studiu, de asemenea, condiţiile interne proprii maturizării tehnice a artei. Există însă şi o altă manieră de a compensa factorii obiectivi, impersonali, ai reprezentării : a pune accentul asupra factorilor prin care subiectul reprezentării, omul care deţine conştiinţa relaţiilor spaţiale, ocupă un loc predominant. În acest caz, mişcarea stilurilor se va apropia de dezvoltarea unui „proiect spiritual" sau a unui „proiect cultural".

Estetica lui Riegl ne îndrumă deja, în mod decisiv, pe această cale. Astfel, pentru a interpreta trecerea spaţiilor picturale ale Renaş-

[1] *Vie des formes*, p. 21. Fiecare stil „traversează nenumărate vîrste" pentru că „formele se supun unor reguli ce le sînt proprii". Istoricul va căuta să afle „în ce fel aceste mari ansambluri, unite printr-un riguros raţionament, prin experienţe bine legate, se comportă prin mijlocirea acestor schimbări pe care o numim viaţa lor". Ele traversează în mod succesiv „vîrsta experimentelor, vîrsta clasică, vîrsta rafinamentului şi vîrsta barocului".

terii, solidare încă ordonării geometrice a obiectelor, la spațiile secolului al XVII-lea olandez, în care obiectele se instalează și acționează liber într-un spațiu deschis, Riegl invocă o mare lege a dezvoltării spirituale. Punctul de vedere al subiectivității i se pare a se impune progresiv în pictură asupra punctului de vedere al obiectivității, în înțelesul că spectatorul nu se mai „alienează" în spectacol, ci intră în posesiunea acestuia grație amplorii și mobilității mai mari a perspectivelor [1]. În acest fel, tratarea estetică a formelor stă în funcție de libertatea fondatoare, de o voință formală care exprimă intențiile subiectului, mai degrabă decît constrîngerile obiectului asupra percepției. Prin mijlocirea acestei voințe formale se pot manifesta marile intenții și scopuri spirituale și culturale. Dezvoltînd și concretizînd acest mod de analiză, estetica își poate îngădui să-și pună problema raporturilor și schimburilor constante care au loc între intențiile culturale și tehnice ale omului și intențiile sale estetice. Activitatea formatoare a artei poate fi considerată ca un demers care continuă, pe un plan mai pur și mai gratuit, activitățile formatoare pe care omul le exercită în contextul natural al culturii. Ni se pare limpede că, plasîndu-ne în perspectiva activităților și scopurilor care circulă între experiența umană și artă vom putea

[1] *Holländische Gruppenporträt*, p. 73, 277—278. Din studiile sale stilistice, RIEGL trage, în cele din urmă, ideea unei legi dominante și generale a evoluției stilistice, lege potrivit căreia arta, începînd cu epocile primitive și sfîrșind cu epocile moderne, se dezvoltă constant în sensul unei îmbogățiri a legăturilor spațiale care înglobează și unesc lucrurile: spațiul este simbolul natural al unei subiectivități active care își asigură controlul asupra obiectului. Evoluția artei antice, care merge de la expresia inițială a valorilor „tactile" la expresia valorilor mai „optice", i se pare a fi debutul eliberării subiectului în raport cu obiectul. (*Spätrömische Kunstindustrie*, p. 18, 20).

înțelege, mai detaliat, mișcările istorice ale stilului [1].

Motivele de evoluție pe care le întîlnesc studiile istorice consacrate stilurilor ne îngăduie să regăsim, în esență, elementele unei dialectici a motivelor formatoare. Estetica stilurilor trebuie să reflecteze, totodată, la influența formelor vizibile și la necesitățile care se impun prin dezvoltarea modelelor și procedeelor artei, la înlănțuirea proiectelor formatoare ale artei și la evoluția instanțelor culturale care le favorizează. Ni se pare însă că, pentru a ține pe deplin seama de datele acestei dialectici, trebuie înlăturată ideea că evoluția stilului se supune unor determinisme — psihologice, tehnologice sau sociologice — care ar controla din afară experiențele artei. Sîntem întotdeauna îndrumați spre demersul prin care experiența estetică se unifică și se totalizează interiorizîndu-se, dar reîncepînd acest proces de fiecare dată cînd se elaborează un nou stil. Putem concepe, astfel, o „durată proprie" în care se realizează maturizarea formelor stilistice — legată, fără îndoială, de diferite condiții, de temporalitățile psihologice, tehnice sau sociale, dar dezvoltîndu-se, totuși, potrivit ritmului său autonom.

Cînd, în evoluția stilurilor artei ținem seama și facem să intervină constrîngerile reprezentării, conjugate cu constrîngerile care apar în perspectiva modelelor deja constituite ale artei, nu supunem evoluția stilurilor unui veritabil determinism : nici scopurile reprezentării, nici mijloacele tehnice care sînt în serviciul acestor scopuri nu antrenează realizări pe care le-am putea determina dinainte. Pentru a înțelege

[1] Cum spune FRANCASTEL : „Imaginea plastică identifică și încarnează aspectele experienței practice și speculative a unei epoci, dar ca constituie, în plus, o schiță, un model care generează noi conduite reglate și face să apară noi ipoteze" (*Art et technique*, p. 290).

gradul de libertate al artei, trebuie să revenim la temporalitatea invențiilor artistice, realizată, pe de o parte, din fericite întîlniri, iar pe de alta din inițiative care trag învățăminte fecunde din aceste întîlniri : este vorba de o durată nondeterminată, dar novatoare.

Se știe de exemplu că obiectivele picturii contemporane, pornită în căutarea unei expresii intimiste și lirice, au beneficiat de cercetările anterioare ale picturii privind compoziția spațiilor colorate. Aceste cercetări au fost efectuate — în contextul modalității picturale cubiste sau abstracte — ca exerciții de compoziție și de combinare aproape gratuită. Acest cadru formal a fost oferit picturii contemporane care l-a putut pune în serviciul unei expresii profund lirice. Pictura își afirmă, astfel, proiectul pe măsură ce beneficiază de întîlniri, de disponibilități. Vom avea încă sentimentul unui demers parțial contingent și parțial motivat, dacă urmărim realizarea unui proiect estetic în decursul experiențelor succesive care-l duc la bun sfîrșit : acest scop se dezvoltă împrumutînd, succesiv, nenumărate căi, fixîndu-se, de fapt, pe măsura căutărilor. Acesta este marele scop, marea aventură a picturii moderne — de la impresionism — și anume de a construi un „spațiu pictural pur", desprins de reperele reprezentării, și organizîndu-se potrivit propriilor forțe interne. Acest proiect a scos la iveală, dealtminteri, mai ales în arta cubistă, mecanici savante de forme și de planuri echilibrate între ele și orientate unele în raport cu altele. Dar, artiștii care au îmbrățișat modalitatea cubistă, au resimțit curînd că, în general, acest procedeu se dovedește a fi prea artifical și construit. Ei au început să caute, în consecință, și anume prin mijlocirea spațiilor pure ale picturii, ceva din impresia originară a existenței spațiale : din acest motiv ei au căutat să modeleze și să manifeste conținutul animat propriu maselor și tonurilor.

Putem conchide, astfel, că o intenție picturală nu se realizează pe o cale directă — ca și cum scopul ar comanda dinainte mijloacele — ci prin încercări și tentative, în așa fel încît o tentativă ulterioară să reia ceva din tentativa care a precedat-o, reorientîndu-se spre obiectivul implicit al intenției. Acest demers — totodată imprevizibil și motivat — este, dealtminteri, demersul oricărei veritabile invenții. Și dacă îi acordăm suficientă importanță, vom înțelege mai bine pentru ce destinul unei idei picturale se dezvoltă într-o modalitate care scapă tuturor cadrelor determinismului linear, „legii de evoluție".

Dar, așa cum am văzut, este posibil, fără îndoială, să fundamentăm evoluția artistică propriu-zisă, stilistică, pe bazele fundamentale ale evoluției sociale sau culturale. Aceasta nu înseamnă însă că momentele evoluției stilistice trebuie să fie literalmente dependente, să-și găsească motivul lor de a exista într-o durată care le este străină. Arta își urmează destinul axiologic propriu, împrumutînd experienței ambiante ceea ce conlucrează cu scopul său de desăvîrșire formală și de valorizare. S-ar putea observa, de exemplu, modul în care pictura contemporană — care se dezvoltă într-un context cosmic marcat de tehnologie — îi împrumută, în mod selectiv, motivele care-i convin. Idealul construcției pure în pictură reflectă, fără îndoială, ceva din starea unei lumi controlate prin structuri și semne. În schimb, printr-un efect pe care l-am putea numi de compensație, mai degrabă decît de imitație, pictura se concentrează asupra valorilor estetice esențiale care depășesc, cu siguranță, forța tehnică. Ea lasă în seama fotografiei misiunea reproducerilor exacte, iar cinematografului arta de a spațializa schimbarea și mișcarea. Ea încearcă, din proprie inițiativă și prin mijloace lipsite de artificii, să ne facă să resimțim contactul direct al spațiului și al spiritului, al formei și al mîinii. Din destinul singular al picturii, putem

extrage argumentul suceptibil să ne susţină afirmaţia potrivit căreia intenţia artei se dezvoltă într-o istorie proprie, legată mai degrabă decît înlănţuită cu alte temporalităţi ale culturii.

Dar să insistăm încă asupra faptului că orice experienţă stilistică profundă a picturii este, de fiecare dată, o experienţă totală, centrată pe o viziune dominantă. Comprehensiunea pe care pictura ne-o dă despre spaţiul natural şi uman, reîncepe cu fiecare mare stil al artei, răspunzînd alegerii unei perspective centrale. În faţa acestor reînnoiri se opreşte acţiunea şi încetează importanţa marilor legi determinante ale istoriei stilurilor. A spune, de exemplu — aşa cum proceda Riegl — că, printr-un fel de misiune sau destinaţie naturală a spiritului, pictura este constrînsă să se îndepărteze de contactul cu lucrurile, să distanţeze şi să idealizeze raporturile noastre cu lumea, înseamnă încă a invoca o mare lege determinantă care lasă prea puţin loc reînceputurilor imprevizibile ale artei. Nu este cîtuşi de puţin exclus, din proiectele artei, ca aceasta să vrea să ne restituie contactul direct şi nud cu lucrul existent; tentativele pe care le configurează arta „informală" merg, cu siguranţă, în sensul acestei posibilităţi. Numai că, arta contemporană va reveni la lucru într-o perspectivă care nu-i poate fi decît proprie. Dacă o comparăm cu arta Renaşterii, vom spune că ea pune în evidenţă şi ne face să simţim structura fizică a suprafeţelor tangibile, mai degrabă decît structura lor geometrică, şi că ne asociază în chip dinamic fluxului existenţei materiale, mai degrabă decît să ofere simţului nostru tactil volume de modelat. Arta modernă reconstruieşte prezenţa lumii în jurul anumitor valori considerate de ea centrale, valori care, de fapt, sînt mai puţin „intelectuale" cît „existenţiale". Putem conchide, astfel, că legile ipotetice ale evoluţiei stilurilor sînt ca-

dre mult prea rigide pentru a gîndi dialectica esenţelor singulare ale artei parvenind de la ele însele în istorie.

Dar să reţinem că, din momentul în care se invocă o lege generală de evoluţie a formelor sau semnificaţiilor, se presupune că fiecare moment al stilului urmează să ocupe un loc dinainte definit în cadrul temporal al dezvoltării, indiferent de emergenţa experienţelor particulare. Aceasta înseamnă, de fapt, a limita prea mult capacitatea de reînnoire a artei care, cu fiecare din marile sale experienţe stilistice, totalizează, în jurul unei semnificaţii pe care o aduce la lumină, toate disponibilităţile sale tehnice şi toate intuiţiile lumii vizibile. Ar însemna, de asemenea, ca ţesătura temporală a evoluţiei să fie în mod excesiv separată de influenţa pe care experienţele singulare ale stilurilor o exercită unele asupra altora: fiecare dintre ele aboleşte şi reia o parte din experienţele anterioare şi creează un precedent care, în viitor, va fi supus aceleiaşi dialectici a emergenţelor singulare. În sfîrşit, însăşi opera este o experienţă pe care n-o putem aborda în chip exclusiv din afară. Nici o istorie a tendinţelor subiectului care realizează opera de artă, nici o istorie obiectivă a formelor care apar în decursul acesteia nu poate anticipa această probă pripriu-zis artistică în care opera se personalizează adoptînd sau elaborînd o formulă structurală. Secretul artei este, cu siguranţă, această instaurare sau instituire prin care o esenţă plastică — ce ni se relevă, mai întîi, ca mod original şi unic de a înţelege şi de a organiza spaţiul — răspunde în acelaşi timp exigenţelor personale de expresie şi de creaţie ale cutărui individ sau ale cutărei culturi.

★

A considera formele artei din punctul de vedere al evoluţiei stilistice înseamnă, după cum ni s-a părut, a introduce o dimensiune esenţială

a esteticii, şi anume aceea a temporalităţilor creatoare. În acest fel, şi pe această direcţie, urmează să degajăm conţinuturile sau obiectivele viziunii picturale de modelele statice ale percepţiei — faţă de care estetica structurală, la începuturile sale, îşi manifesta în mod direct tendinţa de a şi le subordona. Urmează, de asemenea, să punem accentul pe acele aspecte ale viziunii care sînt sensibile la deplasarea intenţiilor şi capacităţilor artei. Cu toate acestea, o filosofie a stilurilor se expune, la rîndul său, unor pericole în ceea ce priveşte explicaţia, capcane de care trebuie să se ferească. Ea riscă să dea motivelor evolutive sensul legilor generale de evoluţie şi să încadreze astfel, printr-un fel de secvenţe automate, reînnoirea şi personalizarea experienţelor formale. Or, în şi cu fiecare moment stilul reefectuează sinteza capacităţii de a percepe şi de a construi, el întreţine motivele ambiante, făcîndu-le să intre în cadrele unei experienţe total formale. Cu şi în fiecare moment stilul înlătură şi reînnoieşte organizările deja izvorîte din experienţa estetică, şi animă, astfel, dialectica internă a duratei estetice.

Este posibil, dealtminteri, ca în mişcările stilurilor să recunoaştem cîteva din trăsăturile fundamentale ale devenirii operelor spiritului, trăsături pe care le putem observa, de asemenea, şi în alte domenii ale experienţei. Cînd este vorba de ştiinţă, de exemplu, se admite imediat că cunoaşterea nu se mulţumeşte să aplice concepte imobile experienţelor variabile, ci, pe măsura dezvoltării sale, ea asimilează structuri deja cunoscute în substanţa unor structuri mai complexe, că ştiinţa îşi rectifică scopul de determinare şi conceptele directoare pe măsura deplasării obiectelor sale. Mişcarea realizării artistice în timp se efectuează, la rîndul său, printr-o reînnoire a structurilor intuiţiei, printr-o reînnoire a proiectului formator pe măsura dezvoltării experienţelor.

Aceste cîteva comparaţii ne indică ceva în legătură cu mişcarea unei gîndiri care progresează şi inventează, dar care nu trebuie să ne ascundă dialectica temporală proprie artei. Arta progresează de la valori singulare la alte valori singulare. Nu vom şti, deci — aşa cum ştie s-o facă ştiinţa — să reîncorporăm trăsăturile pozitive ale experienţei deja cucerite în trăsăturile pozitive ale noii experienţe, restabilind fără încetare regimul atemporal al adevărului. Dar ea îndepărtează fără încetare o parte a experienţelor şi valorilor noastre în trecut, deplasînd focarul prezentului activ. Forma duratei vii este aceea care domină viziunea perspectivă pe care o avem asupra valorilor estetice : valorile care se alătură operelor distanţate în timp rămîn prezente unele altora — prin mijlocirea intervalelor duratei stilistice — în acelaşi fel în care trecutul viu al amintirilor noastre este prezent în iniţiativele şi în riscurile actualului.

V. RAPORTURILE FORMEI ȘI CONȚINUTULUI ÎN EXPERIENȚA PICTURALĂ ȘI PROBLEMELE UNEI FILOSOFII ORGANICISTE A ARTEI

Existența operei de artă impune limbajului filosofic o accepție particulară a termenilor de formă sau de organizare. În opera de artă, semnificațiile sălășluiesc în forma însăși, adoptînd-o printr-o modalitate atît de riguroasă, încît orice modificare stilistică a înlănțuirilor înseamnă și duce la o modificare a semnificațiilor pe care forma le ascunde, după cum, tot așa, orice deplasare a semnificațiilor care susțin realizarea estetică antrenează o deplasare în economia stilistică. Opera picturală este o formă care nu poate fi disociată de conținutul său. Această formă nu este niciodată un cadru neutru pe care conținutul ar fi chemat să-l umple. Dar ea este însăși modalitatea în care conținutul dobîndește sens și valoare, articulîndu-se sub ochii noștri și adoptînd modul de prezență care îl face pe deplin accesibil intuiției picturale.

Temele pe care le-am examinat în această lucrare ne ajută să concepem forma ca însăși rațiunea consistenței estetice a conținuturilor. Ele privesc, într-adevăr, semnificațiile și valorile pe care conștiința noastră le atașează formelor ca propriilor lor locuri de existență. Coerența figurilor artei, consistența formală a spațiilor artei, nu sînt proprietățile unui mediu în întregime artificial, rupt de toate sursele experienței sau activității noastre. Dar trebuie

să concepem că o solidaritate originală și unică leagă spațiul care este mediul și norma intuițiilor și actelor noastre, cu spațiul în care se desfășoară formele estetice, sau, altfel spus, „spațiul-subiect" și „spațiul obiect" al experiențelor noastre estetice. În principiu, această solidaritate explică împrejurarea că o întreagă ordine de expresii, semnificații și valori pot locui în structurile picturale cărora ele le sînt „conținutul imanent". Pentru a recunoaște această funcție a formei picturale, vom urma calea unei geneze fenomenologice : vom căuta să înțelegem în ce fel formele — organizîndu-se ca fenomene vizibile, încorporîndu-se apoi cadrelor picturale, ne pun în stăpînirea unei lumi de semnificații și de valori. Ne vom reaminti, mai intii, în cîteva cuvinte, momentele principale ale argumentului nostru, cu atît mai mult cu cît ele se referă și interesează problema raporturilor dintre forme și conținuturi în experiență și în artă.

Există o autentică înrudire între sinteza componentelor sensibile care formează o unitate pentru viziunea estetică și contribuția temelor care alcătuiesc comprehensiunea noastră intuitivă asupra lumii. Iar aceasta pentru că, fiecare din componentele spațiului vizibil — figură, mișcare, tonalitate etc., se află în acord cu o anumită modalitate a conștiinței de a adera la lume și de a o înțelege. În acest fel, concursul componentelor sensibile în organizările sau alcătuirile estetice este analog concursului momentelor simțului în gîndirea intuitivă. Această analogie a structurii și ideii apare într-o modalitate deosebit de clară în momentul în care se iau în considerație modurile cele mai organice ale spațiului vizibil, intențiile tectonice, plastice sau dinamice care-i conferă acestui spațiu unitatea. Acestea sînt, dealtminteri, echivalentele concrete ale intențiilor gîndirii noastre ordonatoare, sau ale

sentimentului pe care îl avem despre lume ca echilibru de existențe și concert de activități. Astfel, un conținut de semnificații și de valori se leagă în mod natural de orice structură articulată și integrată în spațiul estetic [1].

Această solidaritate, — pe care orice descriere atentă a structurilor artei o poate releva — între formele vizibile și temele comprehensiunii intuitive, poate fi mai bine prinsă în lumină dacă abordăm sfera intențională a conștiinței estetice. Structurile sensibile nu apar în fața conștiinței ca elemente care i-ar fi cu totul străine; conștiința estetică le adoptă însă, întrucît aceste structuri corespund scopurilor sale de organizare sau de expresie. O analiză intențională ar putea, de asemenea, să demonstreze în ce fel — prin mijlocirea formelor sensibile și cu ajutorul acestora, conștiința atinge și realizează obiecte ideale care sînt obiectivele înseși ale intențiilor ei cele mai profunde. Aceste obiecte ideale au funcții diverse, după natura intențiilor conștiinței cărora le aduc satisfacție. Forme imaginate care fixează pe *analogon*-uri vizibile temele vitale sau spirituale ale capacității noastre de a simți; modele figurale care ne permit să înțelegem intuitiv lucrurile sau evenimentele; scheme operante care domină și eliberează activitățile noastre formatoare; sintagme care articulează mișcările gîndirii și activității noastre, ridicîndu-le la extrema lor rigoare și necesitate: toate aceste structuri sînt corelativele vizibile ale intențiilor conștiinței. O analiză intențională a experienței estetice, prin urmare, poate prezenta un interes deosebit pentru cunoașterea temelor principale și funcționarea complexă a gîndirii estetice — tip de gîndire care nu este conceptuală, ci formală, și care urmează calea structurilor pentru a se afirma și aprofunda [1].

[1] Amintim aici principalul obiect tratat în Prima parte a acestei lucrări, și anume acela de a pune în concordanță structurile sensibile asupra cărora operează pictorul și componentele spirituale ale sentimentului estetic.

Pentru o fenomenologie a experienței estetice nu există, prin urmare, rațiuni de natură să disocieze organizările formale și organizarea însăși a conținuturilor: arta creează o formă — în sensul deplin al termenului — cînd componentele sensibile ale viziunii sînt spațial organizate. Dar, făcînd acest lucru, artistul pune în lumină semnificații, obiectivități ideale legate de această formă prin afinități profunde: el informează, astfel, un conținut. Ar fi dificil, totuși, să concepem limpede realizările artei, legăturile formelor și conținuturilor, fără a preciza rolul pe care îl joacă în aceste realizări mediul tehnic de care dispune artistul și operațiunile pe care el le efectuează luînd în sprijin acest mediu.

Arta pictorului creează obiecte artificiale, îndepărtate de obiectele experienței noastre naturale. Această distanță poate fi interpretată ca și cum, pînă la urmă, ea ar introduce o disjuncție decisivă între nivelul formelor și nivelul conținuturilor. Această disjuncție ar interveni între organizarea formală a figurilor și tonurilor — respectînd numai legile suprafeței picturale, și organizarea conținuturilor „reprezentate" prin opera pictată. Dar o interpretare mai exactă a funcției semnificante a formalismelor picturale ne îngăduie să depășim această disjuncție. Pentru că, propunîndu-și să construiască formele sale artificiale, arta prelungește, totuși, experiențele conștiinței estetice care, dincolo de orice construcție, schițează legătura semnificațiilor cu formele vizibile. Trebuie numai să înțelegem că, extrăgînd din relații formale ce prevalează deja în lumea vizibilă sisteme mai complete,

[1] Acesta a constituit obiectul Părții a doua a acestui studiu, și anume de a preciza această concordanță între organizările spațiului pictural și principalele scopuri ale conștiinței noastre estetice.

mai coerente şi mai mobile de relaţii formale, arta pictorului permite conştiinţei estetice să efectueze pe de-a-ntregul legătura semnificaţiilor cu formele. Prin aceste cîteva observaţii am precizat natura transformărilor artei, chestiune pe care am pus-o cînd am luat în discuţie „valorile organice ale picturii", „spaţiul pictural" şi raporturile dintre *forme* şi *stil* [1].

A preciza statutul „valorilor organice" ale picturii înseamnă, într-adevăr, a considera conţinuturile care-şi găsesc expresia în aceste valori, şi anume sub aspectul în care ele răspund în întregime condiţiilor normative ale existenţei picturale. Organizările semnificante pot proveni din zonele cele mai diverse ale experienţei noastre, din lumile reale sau spirituale sau, încă, din domeniile în care sensul este legat de figurile vizibile şi de cele în care el aderă la schemele pure ale imaginaţiei noastre spaţiale. Dar ele devin „valori organice" supunîndu-se logicii structurilor picturale, adică amenajării componentelor picturale, tonurilor, contururilor sau maselor sub o schemă organizatoare definită. Valorile picturale de expresie sau de frumuseţe există în punctul de contact al unei logici a semnificaţiilor şi a unei logici a ordonărilor formale, la punctul de întîlnire a motivelor vii şi a normelor formale.

Existenţa unor atari valori organice ale picturii se clasifică prin natura însăşi a „spaţiului pictural", care asigură legătura viziunii comprehensive cu un mediu tehnic de realizare. Operînd asupra dispozitivelor mediului pictural, asupra structurilor, texturilor şi legilor sale de organizare, pictorul controlează modelele fluente ale reprezentării, viziunii şi specialităţii. Cîmpul pictural „redublează", la nivelul care face disponibile determinări tehnice, cîmpul fenomenelor încărcate de sens.

[1] În Partea a III-a a acestei lucrări.

Această aptitudine a spaţiului pictural de a asigura legătura unei structuri şi a unui fenomen este folosită, efectiv, prin elaborările stilistice, în sensul specificării şi „personalizării". De bună seamă, elaborările stilistice nu sînt exerciţii formale, fără să fie, în acelaşi timp, instituiri de sens. Fiecare mare stil inventează o anumită logică a spaţiului, logică ce favorizează promovarea anumitor esenţe singulare. Stilul împlineşte, astfel, vocaţia profundă a experienţei picturale care se exercită la nivelul în care dimensiunile „spaţiului-subiect" reîntîlnesc dimensiunile „spaţiului-obiect": este întotdeauna dezvoltarea unei esenţe plastice pe deplin consistente care generează intenţia unei viziuni pe deplin personalizate.

O fenomenologie a realizărilor artei poate prelungi, astfel, perspectivele unei fenomenologii a conştiinţei naturale. Şi una, şi cealaltă pot aduce importante clarificări în legătură cu semnificaţia estetică a raporturilor dintre forme şi conţinuturi. Construcţia picturală duce la desăvîrşire statutul fenomenului vizibil, statut care dezvăluie sub specia sensibilului legăturile profunde ale experienţei noastre cu spaţiul. Pentru conştiinţa naturală, experienţa estetică începe acolo unde formele vizibile încetează să mai indice obiecte pur şi simplu existente sau coexistente, în momentul în care aceste forme încep să existe sub ochii noştri ca forme revelatoare pentru anumite stiluri de existenţă, de viaţă sau de gîndire. Dar arta pictorului extrage din structura spaţială o logică precisă şi mobilă a formelor, o logică pusă în serviciul unor semnificaţii mai specificate, mai bine categorizate în raport cu cele proprii viziunii noastre naturale. Astfel, atunci cînd se spune că forma picturală este o „aparenţă" — *schein* — trebuie să înţelegem acest termen într-un sens diferit de acela pe

 care psihologul i-l conferă de obicei, înţeles

care, uneori, a influențat concepțiile estetice. Într-adevăr, nu este vorba de o „perdea de aparențe" susceptibile să mascheze realitatea manifestînd-o indirect, și nici, cu atît mai puțin, de o coerență pur artificială, „iluzorie", goală de conținut. Forma picturală este manifestarea pe deplin transparentă a anumitor scheme de existență și a anumitor mișcări spirituale, astfel încît forma nu trimite la nimic exterior sieți, dar posedă, totuși, un conținut care este în întregime prezent în ea.

★

Vom reține acum două aspecte caracteristice ale „formelor-fenomene" în artă, aspecte care să ne permită să punem mai ușor în perspectivă filosofică problematica formei picturale și s-o examinăm în termenii Filosofiei structurilor: vom reține caracterul organic al formei picturale, care nu este, pur și simplu, un asamblaj întîmplător de elemente, dar care impune elementelor sale o anumită structură; vom reține, de asemenea, caracterul strîns al legăturii între forma prezentă și conținutul prezentat, legătură care, de fapt, este un raport de la structură la structură. Din aceste două proprietăți ale formelor estetice, vom trage cîteva concluzii de natură să ne permită să înțelegem mai bine în ce fel o Filosofie organicistă a artei poate concepe natura ontologică a acestor forme, apoi felul în care ele pot interpreta funcția lor figurativă, expresivă.

Forma estetică, și, în particular, forma picturală este un „organism", o structură ale cărei elemente nu sînt doar reunite sau întîmplător asamblate: aceste elemente își aparțin unele altora, apar unele pornind de la altele. Într-o operă picturală, de pildă, toate figurile colaborează la o aceeași schemă plastică, iar această schemă însăși — trebuie spus — nu este cîtuși de puțin disociabilă la organizările de tonuri care o susțin și pe care le susține.

Așa cum observam încă în introducerea acestei lucrări, caracterul organic este acela care distinge în modul cel mai clar și mai fericit formele estetice de colecțiile de elemente, sau chiar de evenimentele sau fenomenele fizice legate printr-o lege a cărei formulă este indiferentă naturii lor individuale.

Dar caracterul organic al formei picturale este hotărîtor, deasemenea, pentru înțelegerea modului în care se exercită capacitatea „figurativă" sau, în general, capacitatea și puterea de „manifestare" a formei picturale. Cînd este examinat pe terenul artei, raportul de la formă la conținut este, înainte de toate, un raport „de la structură la structură": el nu devine niciodată și în întregime un raport de la „semn la semnificație". Să ne gîndim, de exemplu, la ceea ce poate figura, sau exprima, un arabesc pictural. Pictorul îl poate utiliza, mai întîi, pentru a schematiza o mișcare reală a obiectelor în spațiu, stilizînd, idealizînd și făcînd mai inteligibile fazele acestei mișcări. Îl poate utiliza, de asemenea, pentru semnificația sa imanentă, pentru rezonanța care-l unește cu mișcările spiritului sau activității noastre: arabescul pictorilor clasici se dezvoltă, adesea, cu puritatea și claritatea gîndirii, în timp ce arabescul pictorilor baroci crește ca un proces viu. Oricum, există o corespondență structurală, noninformatică, între semnificant și semnificație, și putem spune că acesta este „transcendent" sau „imanent" formei. Limbajul verbal semnalează o stare de lucruri prin înlănțuiri convenționale de semne, în timp ce limbajul artei „exprimă" o stare de lucruri degajîndu-i structura, sau dîndu-i, oferindu-i o structură. Într-adevăr, caracterul „figurației" estetice ne permite să înțelegem mai bine că forma este inseparabilă de conținut, că ea este „manifestarea inteligibilă" a conținutului.

Propunîndu-ne, recent, temele unei filosofii organice" a artei, Morris Weitz insistă în mod

deosebit asupra acestor două puncte : că formele estetice au o organizare internă [1], și că forma nu este diferită de organizarea impusă conținuturilor [2]. Iată două puncte legate între ele, întrucît capacitățile de semnificație pe care le posedă forma estetică depind, mai întîi, de faptul că ea este o structură spațial articulată.

Caracterele formei estetice dezvăluie, evident, o înrudire cu cele pe care, în general, filosofiile structurilor, filosofiile organiciste le atribuie formelor propriu-zise, „formelor autentice", forme care, fără a fi asamblaje de elemente, au o constituție internă. În general, aceste forme autentice aparțin domeniului vieții, sau spiritului. Formele vitale și formele spirituale sînt imanente materialelor și conținuturilor lor, ele reprezentînd motivele interne de unitate, de stabilitate sau de variație care animă totalitățile organizate. Ele diferă, astfel, de formele geometrului sau tehnicianului — forme care sînt, într-un anume fel, supraimpuse materialelor lor — sau de formele ideale ale filosofiei platonice care există dincolo de realitățile care le imită. Ele diferă — într-o altă modalitate — și de formele logicianului, forme care constituie cadrele formale

[1] *Philosophy of the arts*, p. 54 : „Un sistem organic este un complex dotat cu o constituție internă în care toți termenii constitutivi, fie că sînt elemente, proprietăți sau relații, joacă un rol, nu numai pe seama sa, ci, de asemenea, în funcție de celelalte constituante".

[2] *Ibid.*, p. 49 : „În sensul în care arta este un complex organic de elemente al căror caracter este expresiv, încarnat într-un medium sensibil, ea este o formă semnificantă. Dar a spune că arta este o formă semnificantă, înseamnă a spune că ea este, de asemenea, un conținut semnificant. Aceste două enunțuri vor să spună același lucru : că arta poate include ca propriile sale constituante linii, culori, sunete, cuvinte, emoții, concepte, sentimente, semnificații, reprezentări și subiecte. Iar aceasta, cu atît mai mult cu cît, în artă, nu există distincție între forme și conținuturi, nu există antiteză între forme și idei, reprezentări sau emoții".

ale gîndirii indiferente conținuturilor gîndite care le pot umple. Putem conchide astfel, că formele estetice aparțin sferei ontologice particulare a formelor organice. Această înrudire poate avea o semnificație genetică, și anume în măsura în care formele artei concentrează în ele, cu precădere, modelele realităților vitale sau spirituale a căror „figurație" devin.

Aceste observații ne trimit la cel de al doilea punct, și anume la proprietățile „figurative" sau „manifestante" ale formelor artei. Acestea sînt încă forme autentice, pentru că intră în mișcarea reprezentării ca rațiuni de inteligibilitate, care se pot detașa într-un anume fel de conținuturile cărora le exprimă sensul, dar fără să înceteze să conțină în ele structura și sensul acestor conținuturi. Ele țin, astfel, de natura *imaginii*, luată în sensul cel mai general al termenului : pentru că „imaginea" este schema internă de organizare a unui conținut detașat de aceasta și pe care conștiința noastră îl pune și îl efectuează în el însuși. Înrudite fiind cu imaginea, formele estetice nu au natura formelor limbajului propriu-zis ; sau, dacă ele își asumă funcțiile unui limbaj, este vorba de un limbaj de structuri iar nu de un limbaj de semne, așa cum am mai spus.

Formele picturale își găsesc, astfel, locul într-un anume orizont ontologic — acela al formelor organice — forme care le pot fi sursă și model. Ele își găsesc locul, de asemenea, într-un anumit orizont al fenomenologiei spiritului, acela al formelor care servesc drept sprijin tocmai reprezentării, sau concepției, dar nu urmînd procedeul formalizărilor logice, ci prin procedeul simbolizărilor concrete, al echivalențelor structurale.

Înțelegem bine, astfel, că o filosofie a artei poate clarifica originea structurilor estetice raportîndu-se la modelele prealabile ale reprezentării sau ale activității pe care le exercităm în lume. Dar, dîndu-ne aceste lămuriri, se acor-

dă o deosebită importanță problemei spațiului, care este mediul inițial în care noi desfășurăm experiența formelor, în care ne formăm propriile noastre reprezentări intuitive, și care este, de asemenea, mediul ce servește artei picturale să degajeze expresiile formale. În domeniul experiențelor noastre vitale sau spirituale, forma însăși se devansează, ea își are originea în schemele și în semnele prin care se organizează aceste experiențe. Una din sarcinile unei Estetici organiciste rezidă în a reflecta asupra înrudirii dintre formele artei și formele care preced arta. Dar, dealtminteri, pentru ca expresia picturală să fie posibilă, este absolut necesar ca diferitele moduri în care putem folosi formele pentru a reprezenta sau înțelege să-și găsească, în opera de artă, suficiente prelungiri. O a doua misiune importantă a unei Estetici organiciste constă în a pune în lumină capacitatea imaginației de a lua formele artei ca mijloc al semnificațiilor. În cele ce urmează vom reaminti cîteva din punctele de vedere pe care le-am dezvoltat anterior, și care privesc valorile formale în afara artei și în artă, sau rolul spațiului ca intermediar între experiență și artă.

1

Pentru a apropia formele picturale de formele lumii trăite și reprezentate, o Estetică organicistă trebuie să examineze orizontul larg al schemelor și semnelor. Într-adevăr, formele semnificante izvorăsc din mediile vieții organice, dar tot atît de bine, din mediile conduitelor noastre personale sau culturale. Ele dobîndesc pentru noi un sens și o structură, și anume prin inițiativele gîndirii, imaginației, acțiunii sau muncii. Chiar problemele elementare ale esteticii, cum ar fi acelea care privesc dozajul factorilor de simetrie sau disimetrie în construcția picturală, ne obligă deja să recurgem la o pluralitate de surse. Se poate evoca, de pildă, modelul biologic al echilibrului dintre acești

factori, ritmul repaosului și al elanului. Evocarea se poate extinde, cu tot atîta îndreptățire, asupra modelului psihologic, asupra alternanței gîndirii și actelor care se fixează sau se deplasează, care se orientează sau se dezorientează. In cele din urmă, va fi însă absolut necesar să integrăm schemele bio-psihice sub scheme culturale, să invocăm prezența anumitor modele de comportament, prezența anumitor sensuri axiologice pe care indivizii sau culturile le atașează acestor forme de comportament.

Se știe, de exemplu, că pictorii clasici și pictorii baroci mizează pe simetrii și disimetrii, primii preferînd formele care tind către simetrie, ceilalți pe cele care tind spre disimetrie : întîlnim aici opțiuni culturale sau personale care intervin în primul rînd în formulările, alcătuirile estetice. A fost, fără îndoială, o lacună a *Psihologiei formei* aceea de a se mărgini la punctele de vedere bio-psihice sau bio-fizice pentru a găsi rațiunile modelelor fundamentale ale organizării estetice. Există întotdeauna o experiență totalizată, avîndu-și dimensiunile sale de realitate și dimensiunile sale de valoare, pe care o măsoară și pe care o formalizează structurile esteticește valabile.

S-ar putea examina, desigur, și altfel problema surselor organizării picturale, considerînd de această dată actele și intențiile spiritului grație cărora materialele viziunii sînt informate, și din care apar structurile estetice. Sinteza estetică ar putea fi încă înțeleasă și găsită la punctul de întîlnire al unor multiple sinteze. Formele picturale sînt scheme de articulație, scheme de mișcare ce favorizează comprehensiunea noastră vizuală asupra lucrurilor și evenimentelor ; ele se fundează, așa cum observa un estetician, pe „concepte perceptive" care se prelungesc în „concepte reprezentative" [1].

[1] ARNHEIM, *Art and visual perception*, p. 71, 131 : aceste concepte constă în „sesizarea trăsăturilor complete ale structurii" : ele sînt astfel, de natură structurală sau organică, și nu de natură empirică.

Aceasta înseamnă a spune și sublinia că intuiția estetică nu concentrează în mod pasiv datele vizibile, ci le in-formează potrivit tipurilor de inteligibilitate. Astfel, un arabesc ascendent, sinuos, vibrant este un „concept figural“ care traduce mișcarea flăcării.

Dar dacă insistăm în chip exclusiv asupra laturii „conceptuale“ a formei picturale, ne îndreptăm cu deosebire asupra funcției de cunoaștere, asupra funcției sale cele mai obiective. Forma flăcării este încă o imagine a subconștientului nostru, reluată și legitimată în perspectiva simbolismelor culturale care îi dau o valoare ontologică sau religioasă. Prezența subiacentă a formelor evocînd flacăra în opere cum ar fi cele ale unor El Greco sau Van Gogh, nu poate fi concepută fără să evocăm atari simbolisme.

Cu toate acestea, riscăm să rămînem încă în afara necesităților artei, dacă nu acordăm un rol determinat funcțiilor propriu-zis plastice, picturale ale formelor: astfel, schema structurală a flăcării, spirala ascendentă, solicită mîinii pictorului un mod dinamic de a construi formele și de a însufleți cîmpul pictural: pictorii la care ne-am referit i-au conferit în chip strălucit această valoare plastică. Altfel zis, pentru a analiza valoarea organică a unei forme de artă, ar trebui să facem o trecere în revistă a motivelor de sinteză și de informație estetică, așa cum am sugerat referindu-ne la contribuția intenționalității conștiinței estetice.

În acest fel, se vor regăsi bazele foarte largi ale capacității expresive a artei, dacă se iau în considerație legăturile pe care viața și gîndirea le întrețin cu lumea formelor, dacă se ține seama de toate legăturile pe care concepția, imaginația și munca le au în această lume a formelor. Spațiul, timpul, structurile care se conturează în ele sînt înrudite natural cu domeniile intuițiilor, sentimentelor și actelor noastre. Această înrudire explică, dealtminteri, că, în artă, forma este mai mult decît un mijloc exterior de figurație și de simbolizare. Ea intervine prin ea însăși ca purtătoare de semnificații.

Pentru ca opera picturală să existe pe deplin este necesar, cel puțin, să existe un acord între semnificațiile gîndirii și semnificațiile incluse în limbajul primar al formelor. Opera formează unitatea expresiei sale atunci cînd ansamblul semnificațiilor, explicite sau implicite — legate de obiectele pe care le recunoaștem sau de formele pe care le simțim — se reîntîlnesc. Astfel, tabloul *Marele remorcher*, de Léger (il. 8) ilustrează foarte bine modul de abordare a temelor sale: ideea de forță și de putere, controlate prin mecanisme precise. El comentează această idee prin aluzie la remorcherul decupat pe geometria unui peisaj industrial. El l-a construit în așa fel încît ideea să poată fi sesizată în mișcarea elementelor plastice care se disociază și se recompun, alunecînd unele în altele. Pe de altă parte, pictorul o celebrează în mod direct prin forța formelor și tonurilor. Dar toate aceste momente ale expresiei sînt convergente, întrucît se sprijină pe o aceeași armătură de forme, pe elementele aceluiași spațiu pictural.

În linii generale, forma picturală relevă un dublu titlu de spațialitate: ca un obiect structurat și, de asemenea, ca semnificație articulată. Forma este, mai întîi, „forma unui material“, o arhitectură de linii, de mase și de tonalități: ea se oferă, astfel, aprecierii noastre ca o împlinire a lucrului sensibil prin mijloacele tehnicilor artei. Dar ea este mai mult decît un obiect structurat, forma unui material: este, de asemenea „formula unui sens“, ne ajută să înțelegem lumea și să-i punem în lumină expresia. Fără să coincidă, totuși, aceste două funcții ale formei se întîlnesc și se completează. Iar aceasta pentru că spațiul este pentru privire, totodată, mijloc de conturare a obiectului, și mijloc de a dezvolta în lume actele și proiectele noastre: el ne trimite fără

încetare de la lumea figurilor la lumea expresiilor.

Astfel, capacitatea expresivă a formelor pure ale picturii propune, în chip cu totul firesc, filosofiei să reflecteze asupra legăturilor celor mai directe ale conștiinței și duratei, ale subiectivității și spațiului. Arta ne pune în prezența semnificațiilor încarnate — care au drept temei duratele formale și calitative — și nu semnele convenționale construite în vederea formulării ideilor. Formele picturale există — fără ca în această formulare să existe vreo contradicție — în punctul de joncțiune al domeniului vieții, al conștiinței și al lumii spațiului.

Evident, nu trebuie să concepem într-o perspectivă ortodox „platoniciană" formele artei. Ar fi o iluzie să le gîndim, mai întîi, ca „Idei pure", avîndu-și sediul în mediul spiritului, și primind numai în mod secundar o figură exterioară. Expresiile picturii sînt date în mod originar cu echivalentul lor structural. Acest fapt poate fi conceput și înțeles într-un mod cît se poate de clar, dacă actul pictorului prelungește straturile experienței umane în care sensul se manifestă adoptînd măsurile duratei: am vorbit despre „conceptele figurale" pe care le formăm în legătură cu lumea naturală și umană, despre stilurile imaginative ale comprehensiunii, despre schemele organizatoare ale activității. Este vorba, cu atît mai mult, de semnificații care nu pot fi efectuate, mai întîi, de către gîndirea discursivă, ci de semnificații care solicită prin ele însele actul de a picta, spațiile picturii.

Un întreg registru de expresii își găsește mediul privilegiat în formele și în duratele artei. Pentru a preciza și prelungi această idee, ar trebui — fără îndoială — să concepem o durată „comună" tuturor artelor, și care să concentreze aspectele cele mai generale ale expresiei estetice ; ar trebui, de asemenea, să recunoaștem modurile particulare ale duratei

care să corespundă registrelor sensibile și expresiilor proprii fiecărei arte. Fără îndoială, marile valori tectonice, ritmice și armonice au corespondențe în toate artele : le vom regăsi în arhitectură, pictură, muzică, poezie. Ele exprimă, într-adevăr, capacitățile fundamentale ale spiritului, care unifică, după anumite legi, conținuturile duratei, ale spațiului și cîmpurilor de calități. A spune că un ritm este mai viu sau mai măsurat, mai sacadat sau mai legat, înseamnă a exprima, fără îndoială, valorile foarte generale ale organizării duratei, pe care toate artele le pot realiza. Există, în schimb, calități formale și expresii care au mai multă afinitate cu durata unei arte particulare, de exemplu, pictura : pictorul poate construi ritmuri lineare sau ritmuri ce pot fi considerate ca oscilația însăși a marilor dimensiuni ale spațiului ; ritmuri calme ce rămîn la suprafața lucrurilor, și ritmuri încărcate ce zdruncină masele ; sau ritmuri aeriene care se sprijină pe mișcarea în profunzime a tonalităților și valorilor. În felul acesta există nuanțe ale ritmului care-și dobîndesc sensul în mediul, în lumea proprie a picturii, în expresia însăși a acestei lumi.

Dar a vorbi, astfel, de „sensibilități generale" și de „sensibilități particulare" în artă, înseamnă a afirma încă o dată legătura strînsă dintre sens și formă : arta operează asupra legăturilor dintre spirit și duratele calitative, fiecare artă efectuînd această legătură în registrul și în perspectivele sale proprii : în acest fel se face trecerea de la marile expresii estetice la nuanțele particulare ale expresiei.

Solidaritatea expresiei estetice cu forma în care se realizează desemnează faptul că geneza formei și geneza expresiei sînt, într-un anume fel, simultane. Iată una din problemele pe care le-am întîlnit deja punînd în discuție nașterea stilurilor. Este posibil ca realizarea picturală să fie solicitată de către o intenție de

expresie încă difuză în istorie și cultură. Acest

lucru nu înseamnă însă că expresia este, în ea însăși, ceva încheiat și desăvîrșit care nu mai trebuie să fie decît exteriorizată : ea se încheie exteriorizîndu-se, are nevoie de travaliul artei pentru a se fixa. Astfel, arta secolului al XVII-lea a căutat să transpună în pictură semnificația unei lumi vii, însuflețite, dar mijloacele utilizate — mai întîi, gruparea mobilă a figurilor, apoi compoziția prin ecleraje și tonuri — au deviat aceste semnificații : ele au trecut de la un registru exterior al mișcării, la registrul interior al dramei. Pictorul ajunge, parvine la expresie pornind de la posibilitățile cutărei materii, cutărei structuri și cutărui spațiu : figura și expresia nu numai că își corespond, dar ele se produc, mai ales una pe alta.

Fixîndu-și reflecția asupra legăturii conștiinței și duratei, sau asupra legăturii expresiei cu formula sa concretă, o estetică organicistă ar putea elucida unele chestiuni importante cu privire la artă : ea poate urma, așa cum am văzut, calea care trece de la semnificațiile implicite, legate de mediile vieții și ale culturii, la expresiile desfășurate de către artă și atașate spațiilor picturale. Totuși, după ce am recunoscut posibilitățile de principiu ale expresiilor formale, anumite probleme sau dificultăți se prezintă încă unei estetici a formelor. În însăși munca sa de creație, pictorul întîlnește formele la nivele diferite de virtualitate sau de realizare. Astfel, analiza misiunii artistului obligă Estetica să precizeze noțiunea de formă, să distingă diferitele moduri în care formele se prezintă spiritului și operei. Cu aceste observații, vom încheia, de fapt, reflecțiile noastre asupra posibilităților unei Estetici organiciste.

★

Noțiunea „formă" dezvăluie mai multe puncte de vedere, marca specifică a diferitelor doctrine estetice, particularitatea limbajului lor. Termenul de formă desemnează, de exemplu,

organizarea însăși, structura conținuturilor pe care opera urmează să le reprezinte și într-o altă accepție, însăși configurațiile care se înscriu în spațiul operei. Termenul în discuție contureazăă, pe de altă parte, normele ideale ale intuiției și ale reprezentării — norme care dau sens conținutului operei — și, de asemenea, proprietățile literale, într-un anume fel fizice, ale materialelor și figurilor din operă. Raporturile efective care se stabilesc între diferitele accepții ale noțiunii formă sînt acelea care merită, într-adevăr, să fie examinate. În decursul acestui examen ne vom referi în permanență la reciprocitatea de principiu care, după cum ni s-a părut, unește condițiile reprezentării, ale figurației, cu condițiile construcțiilor picturale : a urma dialectica conținutului și a formei, a sensului și a figurii, înseamnă încă a considera în modalitate corelativă expresia și structura.

În general, estetica actuală a fost obligată să insiste asupra rațiunilor de organizare picturală care țin de structura însăși a tabloului, de mediul reprezentării sau al expresiei. Aceste rațiuni au fost neglijate, într-adevăr, de esteticile mai vechi care înainte de toate se interesau de „subiect", de modul în care acesta era compus și tratat. Esteticile contemporane ne amintesc deseori că organizarea picturală este determinată de un „mediu" bine definit, și anume prin planul pictural, prin elementele figurale și calitative care intră în structurile acestui plan, prin textura însăși a materiilor picturale tratate de pictor [1]. Exemplul operelor moderne care s-au îndepărtat de figurație a favorizat, fără îndoială, acest mod de a vedea. Se poate vorbi, de asemenea, de un anumit spirit al artei contemporane, spirit care ar pu-

[1] Esteticieni ca Roger FRY, în lucrarea intitulată *Vision and design* sau Léon DEGAND, în lucrarea sa *Langage et signification de la peinture*, insistă în mod deosebit asupra rolului mediilor, adică pentru pictură, structurile sau texturile planului pictural.

tea fi denumit „purist" în sensul că el consideră că conținuturile reprezentate sau semnificate prin artă trebuie, mai întîi — pentru a primi o valoare estetică — să fie supuse condițiilor de realizare impuse de mediile artei, medii care diferă în funcție de arte, după cum este vorba de pictură, gravură, sculptură etc.

Aceste cercetări asupra mediilor concrete, reale ale artei, asupra motivelor de organizare impuse de mediile artei aduc o apreciabilă contribuție filosofiei formelor și, în particular, filosofiei formelor picturale. Dar, potrivit opiniei noastre, aceasta nu înseamnă că polaritatea rațiunilor de organizare — care își găsește temeiul, totodată, în medii și în conținuturi — poate fi diminuată. Realizările picturii figurative permit să se observe destul de clar ceea ce vine de la mediu și ceea ce vine de la conținut. Există, în această pictură, o distanță notabilă între structurile figurate și instrumentele de figurație: se înțelege ușor că structurile conținutului rămîn ele însele, își conservă caracterele și valorile lor proprii — oricare ar fi mediul în care sînt plasate — dar totuși, trebuie să se adapteze, într-o oarecare măsură, acestor medii. Formele grandioase ale lui Michelangelo rămîn ele însele cînd artistul le tratează în mediul sculpturii sau în acela al picturii. Dar, în momentul în care le tratează ca pictor, ele acceptă, totuși, condițiile mediului pictural, utilizînd mai mult suprafața, desfășurîndu-se în ritmuri mai libere [1].

Argumentul pare a prezenta mai multe dificultăți cînd este vorba de actele nonfigurative, în care structura conținuturilor concordă cu

[1] Esteticieni ca E. BULLOUGH (*Mind and medium in art*, p 26—46), sau WEITZ (*Philosopy of the arts*, p. 131—135), au insistat în mod deosebit asupra necesității de a aprecia deopotrivă, condițiile pe care mediul le impune figurilor artei, ca și pe cele impuse figurilor de formele ideale ale conținutului.

structura figurilor picturale pînă la identificare. Ni se pare, totuși, că argumentul privind polaritatea valorilor mediului și conținutului poate fi extins asupra formulelor nonfigurative ale picturii, cu condiția să recunoaștem punctul în care forma picturală devine sensibilă la variațiile semnificațiilor imanente care sînt, de fapt, conținuturile veritabile ale operelor nonfigurative: folosind înlănțuirile colorate, pictorul modalității abstracte le utilizează cînd în sensul ritmurilor agogice pure și cvasilineare, cînd în așa fel încît să ne facă să resimțim profunzimea mediului cosmic, și de fiecare dată valoarea pe care vrea s-o exprime îi determină modul de tratare a culorilor. Revenim, astfel, la chestiunea apropierii sau adecvării mutuale a mediilor și conținuturilor.

S-ar putea — urmînd calea inversă — să pornim de la rațiunile de organizare care depind de conținuturi, și să arătăm că se ajunge întotdeauna la punctul în care se pune chestiunea adecvării mutuale a structurilor interne mediului pictural și a conținuturilor. În general, filosofii organiciști ai artei pornesc de la structura determinată de conținut pentru a ne face, astfel, să înțelegem alcătuirile picturale. Ele readuc în discuție problema modelelor organizării naturale — care pot constitui sursa modelelor artei — și, potrivit perspectivei directoare pe care o adoptă, ele fac să apară cutare sau cutare strat al acestui cîmp complex de forme semnificante care se extind din domeniul vital la domeniul spiritual. Astfel, un arabesc pictural reține ceva din sentimentul vital sau din fizionomiile concrete pe care ni le prezintă lucrurile lumii [1]. Dar, dealtminteri, el funcționează ca un simbol, ca cifru

[1] Esteticienii care se inspiră din *Psihologia formelor*, după cum se știe, insistă mai ales asupra expresiei naturale și, într-un fel originare, a formelor: astfel ARNHEIM în *Art and visual perception*, p. 365—366 și urm.

al valorilor culturale și spirituale definite: arabescul clasic este mai aproape de mișcarea gîndirii, în timp ce arabescul baroc mult mai aproape de intențiile activității sau vieții [1]. O estetică organicistă este astfel îndreptățită să dezvolte pe orizonturi mai largi aspectele imaginii noastre organice asupra lumii.

Dar problema validității estetice a formelor ne trimite întotdeauna spre punctul central al discuției: formele reprezentării și ale viziunii noastre despre lume primesc validare estetică în măsura în care se acomodează structurii, texturii mediului pictural. Nu este suficient să invocăm forța dinamică a arabescurilor baroce, de exemplu, pentru a înțelege valoarea lor picturală. I se întîmplă chiar artei baroce să iasă — prin exces de expresie, sau printr-un exces de mișcare și de agitație — de sub condițiile validității picturale. Și dacă, într-adevăr, alcătuirile baroce au generat valori picturale, aceasta în măsura în care ele au putut reînnoi folosirea mijloacelor strict picturale: dezvoltînd, de exemplu, întreaga forță a maselor și a contrastelor tonale, înmlădiind legăturile spațiale ale axelor și planurilor. Valorile estetice se afirmă întotdeauna într-un contact strîns între „logica expresiilor", a semnificațiilor, și „logica structurilor picturale". Prin dialectica esențială a existenței valorilor picturale sîntem conduși, în permanență, de la examenul mediilor picturale la examenul conținuturilor picturale și *vice versa*.

[1] „Esteticile simbolului" pun accentul principal pe înrudirea formelor picturale cu formulele unui limbaj intuitiv, așa cum procedează, de exemplu, Suzanne LANGER în *Feeling and form*, p. 281, 386—387. E. CASSIRER a înlăturat bazele acestei estetici a formelor-simbol, înrădăcinîndu-se în regiunile perceputului în care existența aprehendată „nu ne confruntă ca o realitate făcută din lucruri sau din obiecte, ci ca un fel de prezență de subiecte vii" (*Philosophy of symbolic forms*, II, p. 62).

Putem prelungi, de bună seamă, această dialectică a condițiilor organizării picturale deplasînd întrucîtva punctul său de aplicare. În loc să opunem mediul artificial al figurilor artei mediului originar al conținuturilor organizate, am putea să opunem condițiile strict tehnice condițiilor larg fenomenologice proprii valorii estetice a formelor. Pentru că, într-adevăr, proprietățile care conferă formei valoarea sa estetică sînt, într-un anume fel, polarizate. Forma prezintă valoarea din punct de vedere estetic, pentru că ea se oferă privirii ca o amenajare coerentă a materialelor picturale, dar valorează, în același timp, întrucît ea este rațiunea organizatoare a intuițiilor care ne permit să înțelegem lumea spațială ca un fenomen cu sens. Dacă natura mediilor artei prezintă importanță pentru destinul formelor, faptul se explică prin aceea că ele servesc drept temei tehnicilor care îi permit să „obiectiveze" semnificațiile formale și să le expună privirii în înlănțuirea figurilor și tonurilor. Și dacă, în schimb, „calitatea fenomenală" a formelor prezintă de asemenea importanță pentru valoarea estetică, este pentru că intuiția estetică rămîne orientată, prin mijlocirea structurilor materializate ale artei, spre cosmosul viziunii noastre care este normată, de asemenea, prin rațiuni formale.

Este adevărat, fără îndoială, că, devenind „obiect", supunîndu-se legilor pe care i le impune structura tabloului, semnificația estetică tinde a se separa de contextul global al viziunii, de această conștiință totală și nedivizată pe care o deținem în legătură cu valorile lumii vizibile; dar este la fel de adevărat că această ruptură nu poate fi totală, că opera nu poate fi disociată de viziunea cosmică pe care pictorul o poartă în el și care inspiră și alimentează construcțiile picturale. Avem încă exemplul unei dialectici insurmontabile a experienței estetice, care se dezvoltă între figura obiectivată în operă și forma fenomenală care asigură, din-

colo de operă, legătura comprehensivă a conştiinţei estetice cu lumea [1].

Se cuvine să amintim această polaritate a referinţelor formei picturale, în virtutea importanţei pe care ea o deţine pentru punctul de vedere al unei estetici organiciste şi pentru conceptele acesteia. Astfel, cercetarea estetică trebuie să se menţină la punctul de întîlnire al analizelor care acţionează pe un teren „fizic" sau „logic" şi al celor care acţionează pe terenul „fenomenologic". De fapt, plasîndu-ne pe terenul condiţiilor obiective şi tehnice ale existenţei formelor picturale ne vom putea apropia mai mult determinaţiile pe care le pot analiza o „fizică" sau o „logică" a structurilor artei. Vorbim despre o „fizică" a structurilor, pentru că formele sînt distribuite, dispuse, asociate în planul tabloului astfel încît între ele să prevaleze echilibrul, atracţiile şi repulsiile care evocă modelul unei contexturi fizice de forţe [2]. Putem vorbi, de asemenea, de o „logică" a structurilor, atît timp cît combinaţia elementelor sensibile între ele şi integrarea lor în spaţiul tabloului sînt condiţii indispensabile traducerii semnificaţiilor pe care şi le asumă conştiinţa picturală în registrul sintagmelor picturale. În acest fel, pentru pictor, semnificaţiile energetice nu se pot separa de această economie de mase şi tonuri care le traduce în limbajul pictural şi le conferă o pregnanţă estetică [1].

A insista asupra condiţiilor „fizice" sau „logice" ale organizării picturale, înseamnă a desprinde realizările artei de aspectele prea întîmplătoare şi prea subiective ale reprezentării : intenţia de expresie nu este încă nimic, dacă ea nu-şi cucereşte condiţiile sale în ordinea materialelor sau a tehnicilor. Din această cauză, însă, nu înseamnă să eliminăm aspectele fenomenologice ale formalismelor artei. Pentru că, pînă la urmă, legile unei tehnici sau ale unei logici picturale nu valorează decît în „interiorul"opţiunii iniţiale a pictorului care şi-a propus să realizeze cutare consistenţă sau validitate a spectacolului. Se ştie bine, dealtfel, că pictura a amplificat, rînd pe rînd, posibilităţile organizărilor tonale : a forma ansambluri armonice, a exalta sentimentul liric, a fixa în mod clar planurile spaţiului, a ilustra şi arăta transparenţa mediilor şi profunzimea atmosferică. De fiecare dată, alegerea făcută constrînge pictorul să descopere şi să folosească reguli precise de compoziţie. Este însă foarte important ca, de fiecare dată, pictorul să-şi propună — implicit sau explicit — să actualizeze o anumită conştiinţă despre lume, să ne dea sentimentul mai afectiv, mai tectonic sau mai existenţial al duratei. De asemenea, cercetarea estetică poate trece fără contradicţii de la o analiză obiectivă a structurilor picturale la o analiză fenomenologică a semnificaţiilor, pentru că misiunea inventivă a pictorului s-a exercitat efectiv între exigenţele tehnice şi exigenţele expresive. Spaţiul în care el elaborează formulele picturale

[1] Această situaţie dialectică a formelor ne-a apărut mai ales atunci cînd am avut de caracterizat spaţiul pictural în natura sa fizică şi în natura sa de fenomen, ca şi atunci cînd am avut de reflectat asupra misiunii deopotrivă constructoare şi revelatoare a stilurilor (Partea a III-a, cap. III şi IV).

[2] RUDRAUF a pus cu deosebită insistenţă în valoare aceste legi ale unei fizici picturale, analizînd formele „dinamico-plastice" care domină efectele picturale amenajate de pictor (*Morphologie d'art et psychologie d'artistes*, p. 40 şi urm.). Subiectele, temele de expresie pe care şi le propune artistul nu dobîndesc o valoare picturală decît pornind din momentul în care se supune legilor de ordonare şi de interacţiune care prevalează în spaţiul tabloului.

[1] Am citat deja lucrarea lui E. JORDAN, *The aesthetic object*, care apropie la maximum trăsăturile unei logici a structurilor şi cele ale unei logici a semnificaţiilor. „Frumuseţea este, deci, un obiect determinat prin culoarea, tonalitatea, ... ritmul, linia, masă, formă şi compoziţia care sînt integrate şi încorporate în existenţe individualizate..." (p. 220).

rămîne, pentru el, legat de spațiul considerat ca mijloc fundamental al conștiinței noastre despre lume, al participării noastre la lume.

Să transcriem o ultimă observație asupra naturii înseși a „spațiului-fenomen" care este sursa inepuizabilă a intuițiilor pictorului. Considerîndu-l în el însuși, vom întîlni încă factori de polaritate : motivele unei dialectici a surselor și motivelor artei. Pentru că, acest spațiu fenomen este legătura însăși a corpului nostru viu și activ cu lumea în care se situează viața și activitatea la care ne referim, este legătura atitudinilor noastre subiective și a valorilor pe care lumea le manifestă față de subiectivitatea noastră. Acest spațiu este, astfel, dominat de polaritatea componentelor obiective sau „transcendente" și a componentelor subiective sau „imanente" ale activității noastre. O estetică a structurilor va fi, astfel, obligată să amplifice, cînd rațiunile transcendente, cînd rațiunile imanente ale organizării vizibile. Dealtminteri, am recunoscut sensul acestor opțiuni, cu deosebire în momentul în care am evocat cercetările esteticii structurale germane de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : anumiți autori, cum ar fi Wölfflin, sînt mai înclinați să subordoneze valorile picturale organizării formelor în spațiul „obiectiv" al viziunii, ordinii acelui *Gegenstand ;* alți autori, precum Volkelt, pun în lumină aceste valori prin motivele afectivității și activității noastre — care investesc fără încetare lumea formelor vizibile — prin componentele acelui *Zustand.*

Este însă mai mult decît probabil că problema nu se pune în termenii subordonării unuia din polii fenomenului celuilalt pol, ci, mai degrabă, în termenii unei coordonări sau reciprocități. Într-adevăr, trebuie să ținem seama în mod cu totul deosebit de caracterul mixt și mediator al experienței picturale. Pictorul nu poate desprinde formele spațiale de marca ac-

tivității noastre — așa cum procedează arhitectul — și nici să separe — așa cum poate proceda poetul — ritmurile sau semnele activității umane de existența spațială. Figura pictorului este o existență sau o ființă în spațiu și, în același timp ghidul și produsul mîinii care a compus-o. În pictură, lumea spațială este întotdeauna „înglobantul" anumitor perspective; adică, dacă se aprofundează această noțiune de perspectivă, formele pictorului definesc faciesul lumii transcendente, și conferă, în același timp, motive activității care o adoptă și o încheie. Și poate că, în acest sens, pictura — mai mult decît orice altă artă — este arta „spațiilor mediate" ; ea rămîne foarte aproape de statutul originar al fenomenului spațial, care este coordonarea mobilă și deschisă a structurii lumii din afara noastră și a structurii atitudinilor și actelor noastre formatoare [1].

★

Să rezumăm : În momentul în care ne propunem să reflectăm la raporturile structurii picturale și la conținuturile sale, trebuie să pornim de la ideea că ea nu impune acestor conținuturi o ordine totalmente exterioară, totalmente artificială. Înainte de orice, trebuie spus, ea introduce în ele, în conținuturile de care este vorba, o ordine care le face inteligibile pentru viziune și disponibile pentru acțiunea noastră formatoare. Se înțelege mai bine această funcție a formei picturale cînd se analizează, mai ales, structura picturală în comprehensi-

[1] Ne gîndeam la acest spațiu inițial al existenței umane despre care ne vorbește HEIDEGGER, așa că orice „contact de distanță" a subiectului față de lume, orice creație a unui obiect este, în același timp, „luare în posesiune" a acestei lumi, creația unei disponibilități. „Actul prin care existentul se inserează în spațiu comportă actul de așteptare și actul de punere la distanță". *(Sein und Zeit,* p. 368). Pictura, care relevă formele, acționîndu-le și operîndu-le direct, ar fi astfel ca „metafora" cea mai directă a acestui spațiu formator, mediator.

une, și cînd se pune în valoare multiplicitatea straturilor experienței și activității noastre, ale reprezentării și viziunii care alimentează construcția picturală : în acest fel, forma picturală proiectează experiența noastră totală în sfera unei experiențe mai restrînse. Această funcție poate fi concepută, de asemenea, urmînd dialectica rațiunilor formale care susțin creația picturală : reciprocitățile care apar între figurile materializate în operă și organizările lumii vizibile, între necesitățile organizatoare ale operei și normele care articulează fenomenul estetic, între polii transcendenți și polii imanenți ai experienței noastre spațiale. Se poate afirma că, în acest fel, creația picturală este dialectica vie a condițiilor experienței noastre intuitive.

În particular, cînd se vorbește de structurile artei, de procesul de structurare a operelor, se desemnează, deopotrivă, și într-o modalitate inseparabilă, o operație fizică și o operație spirituală. „A structura" înseamnă a construi o existență delimitată și articulată în spațiu ; înseamnă, de asemenea, a preleva din lume un conținut de semnificații și de valori și de a-l condensa într-o viziune unitară. Opera picturală se înrudește cu operațiunile modului de a face și de a construi care creează obiecte delimitate ; ea este înrudită, de asemenea, cu operațiunile imaginației, sau ale meditației, prin care o experiență difuză în spațiu sau timp se concentrează într-un moment privilegiat, esențial : ea se află la confluența acestor două motive ale segregației, ale structurării [1].

[1] HEGEL ne vorbește destul de bine despre concordanța operațiunilor prin care pictorul reduce spectacolul la dimensiunile tabloului și de cele prin mijlocirea cărora el concentrează și-și interiorizează viziunea : „Pictura este obligată să renunțe la totalitatea spațială, și aceasta nu este numai limitarea naturii umane care îi impune această renunțare. Într-adevăr, din momentul în care obiectul picturii nu reprezintă, din punct de vedere spațial, decît un reflex al interiorității spirituale pe care arta o oferă

Actul de structurare ar putea fi conceput, de asemenea, ca punct de joncțiune a determinațiilor lucrului și a determinațiilor spiritului. Opera instalează în spațiu un obiect ce ne rămîne transcendent — deși noi l-am construit — un obiect care și reia în el materialele lumii vizibile. Și totuși, acest obiect este un corelativ mai direct al spiritului, decît obiectele pe care le întîlnim în mod întîmplător în lume : opera este, totodată, prezență fascinantă și matrice a semnelor, sau — așa cum afirma un pictor — ea invită omul la „una dintre cele mai cuprinzătoare înțelegeri de sine prin acest imprevizibil în afară de sine, niciodată definit, și care este cel mai concret al existenței sale"[1].

spiritului, realitatea spațială și concretă își pierde independența și contractează cu spectatorul raporturi mai directe și mai strînse decît operele sculpturii". (*Esthétique*, t. III, p. 209).

[1] Jean BAZAINE, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, p. 70.

CUPRINS

Pag.

EXPERIENȚA PLASTICĂ DEFINITĂ ÎN PERSPECTIVA FILOSOFIEI ORGANICISTE A ARTEI. DUMITRU MATEI 5

PREFAȚĂ de Etienne SOURIAU

INTRODUCERE 23

Formele picturale în lumea formelor . . . 27

Valori și semnificații formale în opera picturală. Formele estetice în sfera formelor organice și semnificante. Utilizarea noțiunii *Gestalt* în estetică : Originalitatea structurilor picturale din punct de vedere al fundamentului lor sensibil, al surselor lor intenționale, și al legalității lor intrinseci. Planul acestei lucrări.

PRIMA PARTE

DIVERSITATEA ȘI COLABORAREA COMPONENTELOR STRUCTURALE ÎN SPAȚIILE VIZIUNII ȘI ALE PICTURII

Observații asupra corespondențelor spațiului perceptiv și spațiului pictural 48

Spațiile artei și ale capacității de percepere : corespondența formelor și corespondența sem-

Pag.

nificațiilor în aceste spații. Orientări de cercetare asupra bazelor sensibile și legilor de organizare a spațiului pictural.

I. Formele delimitante în domeniile perceputului și comportamentului și în arta picturală 60

„Formele-limită". Polul „figurilor" și acela al „configurațiilor"; condițiile perceptive, aperceptive și constructive ale capacității noastre de a sesiza formele. Normalizarea percepției și limitele idealizate ale picturii; apercepția, dispozițiile sale afective și legile sale de inteligibilitate imanente spațiului; operațiunile desenului și relațiile dintre formele pure și formele figurative sau expresive. Controlul spațiilor formale și echilibrul dintre funcțiile formale și expresive ale „limitelor" în arta picturală și în stilul picturii.

II. Proprietățile vectoriale și tensionale ale cîmpului viziunii și efectele dinamice ale picturii 84

Bazele dinamice ale formalismului pictural. Mișcări schematizate și „mișcări" pur formale; rolul „maselor picturale". Diversele modalități ale capacității noastre de a percepe structurile dinamice: scheme formale de parcurs; tendințe imanente formelor; spațiul ca „ancorare" și „habitat" al mișcărilor. Complexe de efecte dinamice într-o operă barocă. Mișcările reale ale cîmpului percepției și mișcările ideale ale spațiului pictural. Variații stilistice asupra efectelor dinamice.

III. Structurile colorate în organizarea cîmpului vizibil și în organizarea operei pictate . . 105

Rolul fundamental al culorii în pictură. Caracterele „relaționale" ale cîmpului colorat și utilitatea unui limbaj al structurilor și fenomenelor pentru descrierea acestui cîmp. Culorile și extensiunea: legăturile funcționale ale culorii, eclerajului, formelor și locurilor. Proprietățile intensive ale culorii: tensiunile și orientările cîmpului colorat și categoriile agogice ale conștiinței. Proprietățile culorii și alegerile artei. Utilizări tectonice, plastice și armonice ale raporturilor colorate. Variații stilistice în utilizarea culorilor.

IV. Spațiul viziunii și acela al picturii. Proprietățile lor tectonice și plastice 132

Spațiile picturale determinate în funcție de materialele și de formele acestora. Proprietăți tectonice sau plastice și proprietăți ritmice sau agogice ale spațiului pictural. Puritatea raporturilor tectonice și plastice în spațiul pictorului: ființa aparențelor; dialectica formei și a intervalului; deplina structuralitate a raporturilor picturale. Idealitatea spațiilor viziunii și influența sa asupra picturii; plastici imaginare; esențe materiale și esențe spirituale în plastica pictorului. Sistemele tectonice și plastice în stilurile picturii.

V. Emergențe, tensiuni și ritmuri, bazele lor vizuale și funcțiile lor picturale 153

Emergențe, agogice și ritmuri; durată și spațiu. Dialectica intensității, extensiunii și calității în formulele ritmice. Măsuri ritmice și incitații dinamice. Ritmurile în pictură: linearitate și pluridimensionalitate; extensii și calități; faze delimitate și faze deschise. Posibilitățile stilistice ale ritmului.

PARTEA A DOUA

SENSUL FORMELOR PICTURALE ȘI CONTRIBUȚIA INTENȚIILOR ȘI ACTELOR FORMATOARE.

Observații cu privire la trecerea de la analizele structurale la analizele intenționale 174

Viața intențională a structurilor estetice; dialectici structurale și intenționale. Forme senzoriale, forme-imagini, forme-concepte, forme-modele și forme-simboluri. Mișcarea intenției și completarea semnificațiilor în experiența estetică.

I. Formele imaginare și formele picturale. Legătura internă a formei și sensului în artă . . 187

Pictura și capacitatea plastică a imaginației. Funcțiile intenționale ale imaginii, ca substitut normalizat, interiorizat și esențializat al obiectului. Capacitatea „edeatică" a imaginii picturale și posibilitățile pe care i le aduc mijloacele structurale ale artei ; bazele propriu-zis plastice ale imaginarului. Solidaritatea categorială a semnificațiilor și figurilor în studiile psihologice și estetice. Tipuri stilistice și tipurile obiectului imaginar. Aprioritatea imaginilor și geneza operei.

II. Conceptele figurale ale artei și raportul lor cu principalele categorii ale gîndirii și ale cunoașterii 212

Imaginea pură și „conceptul figural". Categorii formale și moduri de schematizare în artă și în cunoaștere ; conținuturile categoriale ale spațiilor artei și ale cunoașterii. Raportul formelor estetice și cognitive ca subiect de discuție în filosofia artei. Originalitatea structurilor și intuițiilor pictutarale : „forme-scheme", forme-procese" și „forme-semne" ; analogii și concomitențe care le unesc cu aparențele geometrice, cu legile naturale, cu informația limbajului. Legătura pe care o întrețin „spațiile culturale" între formele estetice și structurile cunoașterii.

III. Sferele naturale și sferele artistice ale acțiunii. Opera picturală și categoriile „praxis-"ului 241

Opera ca obiect realizat în spațiu ; compoziția și execuția. Analogii între sfera artei și sfera experiențelor izvorîte din *praxis*. Polii *praxis*-ului natural : valori tehnice și valori estetice ; spațiul fizic și etic al comportamentelor și schemelor directoare proprii spațiului estetic. Activitatea idealizată, *poesis*-ul pictorului : creația operei ; amprentele acțiunii și ale voinții asupra operei ; operațiile artei și schemele legăturilor dinamice ale spațiului. „A prinde" și „a înțelege" ; a concepe și a experimenta. Legăturile care unesc valorile de contemplație și valorile de acțiune în opera pictală, și rarietățile lor stilistice. Corespondența și tranziția între viziune și realizare ca o caracteristică a spațiilor picturii.

IV. Semnificațiile legate de sintagmele picturale. Raporturile operei cu domeniile limbajelor și simbolurilor 278

Funcția simbolică a operei printre funcțiile precedent investigate. A lucra și a semnifica. Bazele spațiale ale simbolului ; limbajul formal al artei în gradele sale de abstracție și în referințele sale la subiect și existență ; diversitatea categoriilor directoare ale unei simbolici picturale. Comparații între formalismul pictural și limbaj ; natură și instituție ; „sintactică" picturală și sintaxă verbală : funcția „esențializantă" a artei și „logica picturală" ; semnificațiile normale sau generate de formulele picturale. Simbolismele imanente în muzică și în pictură.

PARTEA A TREIA

FIINȚA PICTURALĂ ȘI DESĂVÎRȘIREA EXPERIENȚELOR FORMALE

I. Experiența estetică a formelor. Fundamentele naturale și ipostazele sale picturale 306

Experiența picturală ca experiență coerentă, totalizată, „ideală" fără să fie „perfectă". În ce fel valorile estetice preexistă artă și se desăvîrșesc prin ea : legăturile formale și purificarea legăturilor de valoare ; lumina în spațiu și în pictură. Cîțiva termeni problematici : reprezentare și viziune ; valori formale și organice ; spațiu-fenomen și spațiu pictural ; formă și stil ; formă și conținut.

II. Valorile organice în pictură. Motive, norme ideale și operațiuni formale 323

Valorile organice în stadiul lor imediat între valorile dependente de conținut și valorile pur formale. Problema inerenței sensului formei pentru o Psihologie și o Logică a artei. Motive subiective și obiective, eidetice și praxice ale organizării ; echilibrul estetic al acestor diferite motive. Baze expresive și norme formale de organizare. Logica ideală a spațiului, logica operantă a artei. Funcționalizarea capacităților sensibile ; cucerirea formulărilor adecvate : schemele capacității de percepere, schemele imaginare și formulele de acte pure ; deplasarea valorilor estetice și restructurarea formulelor spațiului. Posibile structurări actualizate prin logica artei.

Pag.

III. **Fenomenul spațial și spațiul pictural. Solidaritatea și schimbul determinațiilor lor** . . 353

Spațiul pictural ca Fenomen de gradul al doilea. Problema „valorii spațiale" în Esteticile structuraliste; reprezentarea, viziunea și luarea în posesiune a spațiului. Arta și funcțiile spațiului ca mijloc al încercărilor noastre intuitive, ca normă a gîndirii și actelor, și ca mediu al dialecticii subiectului și existenței. Fenomenul propriu-zis pictural: structura fizică și organizarea ideală a ființei picturale. „Obiectele imanente" ale spațiului pictural. Problema „mediului pictural" în estetica contemporană: fizica efectelor și coerența fenomenului; planul pictural și spațiul fenomenelor organizate. Tehnici și esențe în limbajul pictural.

IV. **Dominante formale și variații stilistice** . . 390

Stilul ca „valoare de realizare"; stilul la nivelul reînnoirii formelor majore ale viziunii. Legile structurale ale sensibilului și raporturile stilistice; semnificația lumii vizibile și formulele stilistice. În ce fel emergența „esențelor singulare" ale artei controlează evoluția formelor viziunii, modelele tehnice ale artei și motivațiile culturale. Problema rațiunilor evoluției stilistice în fața filosofiilor istorice. „Durata internă" a formațiilor stilistice și limita determinismelor temporale. Experiența formală a artei în lumina sa autonomă și novatoare.

V. **Raporturile formei și conținutului în experiența picturală și problemele unei filosofii organiciste a artei** 418

Reluarea principalelor rațiuni lămuritoare ale imanenței conținutului formei în pictură. În ce fel se alătură forma picturală domeniilor structurilor organice și modurilor structurale ale legăturii semnificantului cu semnificatul. Spațiul ca legătură a experiențelor formale și expresiei picturale. Forme și formule; Idee și Formă, generalitate și particularizările raporturilor lor în funcție de diferitele arte. Diferitele nivele ale Formei în economia artei: mediul pictural și conținuturi; figuri și forme semnificante; imanența și transcendența formelor. Structurare și comprehensiune estetică.

BIBLIOGRAFIE 446 462

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: GEORGETA PUSZTAI

Bun de tipar: 25. VII. 1978.
Apărut 1978. coli de tipar 19,17; planșe 12.
C.Z. pentru bibliotecile mari 7.01; C.Z.
pentru bibliotecile mici 7. Tiraj 10 000 ex.

c. 1628 — I. P. Informația
Str. Brezoianu Nr. 23–25 București
Republica Socialistă România